PERSPECTIVA

Próximo lançamento
A Encenação Contemporânea
Patrice Pavis

Nas sete conversas que compõem este livro, Jean-Loup Rivière e Jacques Lassalle, eles próprios pedagogos, perguntam-se sobre o sentido e as formas dessa etapa de aprendizado e formação, que conduz um ator em potencial para ser um artista que, espera-se, seja mais completo. Em Conversas sobre a Formação do Ator, **que a editora Perspectiva publica na coleção Estudos, não há nem prescrições, nem receitas, senão a exposição de uma ideia do teatro e de reflexões sobre os meios para atingi-la. A maior parte dos grandes encenadores do século xx viu na escola o complemento necessário para o exercício de sua arte. A prática e o ensino do teatro, após o surgimento da encenação moderna, estão intimamente ligados. De que maneira o ensino pode, nesse caso, garantir e suscitar uma liberdade criadora é, provavelmente, a questão central e fundamental que permeia os diálogos deste livro.**

A estas conversas segue-se uma peça escrita por Jacques Lassalle para os alunos de seu último ano no Conservatório de Paris: num dia de abril de 1960, os alunos de um curso de interpretação tomam conhecimento da morte de Bernardo, um de seus colegas, que, há alguns meses, era soldado no contingente estacionado na Argélia. Depois foi criada no Conservatório em abril de 2001, tendo sido adaptada ao cinema, no ano seguinte, por Jean-Philippe Puymartin.

estudos

conversas sobre a formação do ator lassalle e rivière

JACQUES LASSALLE E JEAN-LOUP RIVIÈRE

CONVERSAS SOBRE A FORMAÇÃO DO ATOR

estudos
estudos
estudos

PERSPECTIVA

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Jacques Lassalle e
Jean-Loup Rivière

CONVERSAS SOBRE A FORMAÇÃO DO ATOR

SEGUIDO DE APRÈS (DEPOIS), PEÇA DE JACQUES LASSALLE

Equipe de realização – Tradução: Nathalia Safranov Rabczuk; Revisão da tradução: Nanci Fernandes; Edição de Texto: Marcio Honorio de Godoy; Revisão: Jonathan Busato; Sobrecapa: Sergio Kon; Produção: Ricardo W. Neves, Sergio Kon e Raquel Fernandes Abranches.

PERSPECTIVA

Título do original francês
Conversations sur la formation de l'acteur
© Actes Sud/CNSAD, 2004

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lassalle, Jacques, 1936- .
Conversas sobre a formação do ator: seguido de Après (Depois), peça de Jacques Lassalle / Jacques Lassalle e Jean-Loup Rivière; [tradução Nathalia Safranov Rabczuk e Nanci Fernandes]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – (Estudos ; 278 / dirigida por J. Guinsburg)

Título original: Conversations sur la formation de l'acteur.
ISBN 978-85-273-0886-1

1. Arte dramática 2. Atores 3. Teatro 4. Teatro – Estética I. Rivière, Jean-Loup, 1948-. II. Guinsburg, J. III. Título. IV. Série.

10-02374 CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte dramática: Teatro 792

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (011) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

2010

Sumário

PARTE I
CONVERSAS

PRIMEIRA CONVERSA 3

Encenar é ainda ensinar. Fazer teatro com aquilo que é recusado pelo teatro. O domínio da língua...

SEGUNDA CONVERSA 19

O fim pedagógico? A escola, o mestre zen e o mercado. Artes do espetáculo e *performing arts*...

TERCEIRA CONVERSA 35

Ensinamento direto e indireto. O ator racional e o ator instintivo. A descontinuidade do progresso...

QUARTA CONVERSA 49

O gesto exato. A observação, o realismo, a iniciação. O corpo devorador...

QUINTA CONVERSA 61

Saber reinterpretar. "O instante decisivo." O artista, a criança, a escola...

SEXTA CONVERSA 81

A matidez. O ator adesista, o distanciado ou o complexo. A relação com o espectador...

SÉTIMA CONVERSA 93

Depois da escola. A revolta dos intermitentes do entretenimento. Ser ator: quem decide sobre isso?...

PARTE II
DEPOIS, de Jacques Lassalle

PREFÁCIO 111

Primeira Jornada
Sexta-feira, 22 de abril de 1960:
A NOTÍCIA

1. Andrômaca 115
2. A Prova 119
3. A Place Royale 125
4. A Aula Enfurecida 128
5. A Chegada do Soldado 133

Segunda Jornada
Segunda-feira, 2 de maio de 1960:
FAZENDO SERÃO

1. Uma Noite para Francisco 135
2. O Espetáculo 137
3. A Aparição de Sara 139
4. O Filme de Bernardo 139

Terceira Jornada
Quinta-feira, 12 de maio de 1960:
ENCONTROS

1. O Projeto das Três Irmãs 143
2. A Iniciativa de Suzana 150
3. Sara e Francisco 155

Quarta Jornada
Quarta-feira, 8 de junho de 1960:
O GRANDE DIA

1. Os Bastidores do Concurso 159
2. A Volta dos Candidatos 160
3. Questões do Futuro 163
4. A Decisão de Sara 166

NOTA 175

Jacques Lassalle e Jean-Loup Rivière, os interlocutores destas conversas, têm, como principal campo de trabalho, respectivamente o palco e a escrita teatral.

O primeiro, encenador, foi professor de interpretação no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática (CNSAD) de 1981 a 1983 e de 1994 a 2001.

O segundo, professor na Escola Normal Superior – Letras e Ciências Humanas, dirige um ateliê de dramaturgia no CNSAD desde 2002.

Cécile Falcon, normalista e assistente de Jacques Lassalle, participou destas entrevistas, gravando-as e transcrevendo-as. As mesmas foram revisadas em seguida pelos dois intervenientes, que lhe agradecem com entusiasmo.

Parte I

CONVERSAS

Primeira Conversa

28 de maio de 2003

A TRADIÇÃO TEATRAL. DICÇÃO E DECLAMAÇÃO. ENCENAR É AINDA ENSINAR. FAZER TEATRO COM AQUILO QUE É RECUSADO PELO TEATRO. O QUE ESTÁ NA ORIGEM DO ATO DE ENSINAR. O MESTRE PATERNAL E O MESTRE FRATERNAL. O OUTRO DO TEATRO. APRENDER A DESDOBRAR. O AMOR À LÍNGUA. ATUAR É REESCREVER. APRENDER A DESAPRENDER. A TRAVESSIA DO PALCO.

JEAN-LOUP RIVIÈRE A escola supõe a transmissão, e a transmissão supõe um conjunto de saberes e técnicas que uma tradição reuniu. Há saberes e técnicas relativos à arte do jogo teatral, mas, no Ocidente, não há que se falar propriamente em tradição.

JACQUES LASSALLE Houve.

RIVIÈRE Sim, há muito tempo, e um dos únicos exemplos que pudemos conhecer foi quando Strehler montou *O Arlequim*, de Goldoni. Era ao mesmo tempo uma encenação da tradição – sua reconstituição – e uma obra que marcava seu desaparecimento.

LASSALLE A aposta era, em uma encenação contemporânea da obra, introduzir aquele Arlequim que nos vinha do famoso Sacchi, um Arlequim do século XVIII. Quem ainda desempenha o papel do Piccolo, Ferrucio Soleri, tem 73 anos. Ele não tinha nem trinta anos quando sucedeu seu mestre Marcello Moretti, que havia ele mesmo recriado o papel no espetáculo de Strehler. Ao final da representação, quando Soleri retira sua máscara, descobre-se a face de um homem idoso. Isto faz lembrar o filme de Max Ophuls, *O Prazer*. Um dançarino mascarado cai e, sob a máscara, descobre-se um homem muito

outra maneira? Muito poucos. Mas isto não impede que um trabalho de transmissão artesanal, modesto, inteiramente referencial, tenha de ser aceito integralmente. No conservatório, havia no início atores reivindicando igual tradição para todos. Eles transmitiam a tradição da arte do ator e do sistema de usos segundo o qual a categoria teatral comportava uma dúzia de grandes figuras arquetípicas às quais sempre se recorria. Muito antes de se encenar Sganarelle ou Figaro, encenava-se um criado de comédia, antes de encenar Célimène, encenava-se uma cocote... A partir do trabalho é que se construía a personagem. O julgamento apoiava-se na capacidade de conformação com o modelo proposto. Qualquer tentativa de reapropriação pessoal gerava espanto, entrava em desacordo. Substituir "sem preparação" um ator não causava problema. Diziam-nos: "No seu trabalho, você tem que conhecer de cor ao menos uma dúzia de personagens". O pressuposto era que a encenação somente deveria posicionar-se em um cenário genérico com fundo de tecido de linho pintado. O ator era uma espécie de artesão a seu modo, que polia seu personagem no segredo de seu *gueuloir*[1], e se prestava à aventura coletiva da representação assim que a cortina levantava. Cada qual tirava partido desse abandono e esse sistema não causava escândalo. Hoje em dia isso ainda ocorre, aqui e ali, no sentido de que certas "reprises" de personagens acontecem dessa maneira.

RIVIÈRE No fundo, o encenador seria um mestre paternal, e o ator um mestre fraternal. O mestre indica, é enigmático, eventualmente silencioso. O irmão explica, aconselha, ensina. O pai incita. O irmão reconforta.

LASSALLE O irmão pode também ser áspero, e o pai benevolente... Creio que há espaço para as duas pedagogias: a da transmissão e a da descoberta. Na primeira, se está no espaço da certeza; lá, considera-se como suspeito aquilo que se sabe, faz-se uso circunstancial da baliza provisória. "Eu não me apoio naquilo que sei. Parto do desejo que tenho de ir à descoberta daquilo que eu não sei, ou, mais exatamente, daquilo que sei sem saber que o sei."

1 Termo francês cuja origem remonta a Flaubert e se refere ao seu espaço privado de criação pessoal (N. da T.).

RIVIÈRE Pode-se dizer a seu aluno: "Você veio aprender alguma coisa de mim e eu te digo que não sei nada"? Pode-se dizer as coisas com tal brutalidade?

LASSALLE O pintor Rouault dizia: "O melhor mestre é aquele que for menos professor". Eu diria mais: é aquele que convida a partilhar com ele um pouco mais que a dúvida: a ignorância. Há algum tempo, passei ao largo dessa dúvida radical, dessa animosidade ante um saber de teatro, sua vaidade, suas falsas aparências, sua arrogância. Todo texto é um enigma; toda encenação uma pesquisa, toda direção de ator uma aceitação partilhada do desconhecido. Cheguei a recrutar atrizes de cinema, belas, conhecidas, admiradas, e foi necessário que nos separássemos porque, inaptas para a experimentação teatral, elas só conseguiam subsistir à sua imagem. Somente um grande ator é capaz de renunciar a si mesmo, de renegar a imagem que os outros têm dele. Mas renunciar à aparência da cena para atender ao ser do personagem exige um grande conhecimento, uma grande experiência de teatro.

Ante os alunos não procedo de outra forma, porém começo prevenindo-os: "Para vocês aprenderem progressivamente a aceitar que deve desaparecer o ator que existe em vocês, mesmo assim vou convidá-los primeiro a tornarem-se verdadeiros atores, depositários de uma verdadeira técnica, de um verdadeiro saber no tocante à história do teatro, suas formas, reformas, evolução, revolução. E em seguida eu os convidarei a tudo esquecer". Nos primeiros tempos, eu ainda estava sob a influência de Rosselini, Zavattini, do primeiro Fellini, do *Toni* de Renoir, em suma, do chamado neorrealismo italiano. Em Vitry-sur-Seine, então, trouxe para trabalhar caminhoneiros, professores de educação física, contabilistas, para interpretarem personagens de Marivaux, Goldoni ou Shakespeare. Havia momentos impressionantes, momentos de explosão entre o ser daquelas pessoas e a ficção das peças, porém o mais frequente era um déficit terrível de projeção, de ritmo, contrastes e tensão sustentada. Foi nesse momento que o jovem ator que eu era, que tinha recusado ao mesmo tempo a formação que tinha recebido e aquela que tinha imaginado incorporar, redescobriu, pelo lado negativo, a necessidade de uma arte do ator.

Hoje em dia, toda vez que me deparo com as situações em que ocorre essa contradição entre o conquistado e o renunciado, percebo que sou muito injusto na avaliação que faço de certos atores. Sua virtuosidade, sua maestria provoca em mim uma estima forçada mas, ao mesmo tempo, eu não saberia desafiá-los, já que em última análise eles só me falavam de teatro. Os únicos alunos e, depois deles, os únicos atores que me ficaram na memória, decididamente, ao longo de todo seu percurso de solidão, de incerteza – é terrível a existência do ator, tão dependente da aprovação dos outros, da ideia que os outros têm de você –, são os atores que me falam de outra coisa para além do teatro, mas que me falam sobre teatro. Esses são os únicos que eu adoraria ajudar a fazer nascer. Pode ocorrer de eles aprenderem o que não sabem. Eles me fazem aprender aquilo que não sei mais. Eles me lembram "o fulgor da hesitação", como dizia Matisse. Eles aceitam que tudo se passa no calor da noite, de surpresa, por choque, como manifestação de ternura ou, se necessário, por desacordo. É por isso que ainda nos dias atuais, assim que vejo uma escola de teatro surgir com um programa, diretrizes, empenho nos resultados e, na fachada, uma frase bem elaborada, fujo. Mesmo com a consciência de ter, eu também, algo a transmitir, isso não muda o meu percurso.

RIVIÈRE A propósito de seu terceiro ponto, parece-me que o senhor aponta aquilo que, da mesma maneira em que pode ameaçar o teatro, também o constitui. O que faz a especificidade desta arte é que ela está integralmente habitada, eu diria até que é "constituída" por outra arte que não ela própria – o que não é o caso da música ou da pintura. Um músico pode ignorar a pintura, a literatura etc., mesmo sendo músico formado, um pintor pode ignorar a música ou a literatura etc. Um artista de teatro, não. Outra arte que não o teatro informa a arte do teatro. A maior parte do tempo quem a informa é a literatura, mas pode ser a música ou a pintura... Vê-se isso muito bem quando se examina a obra dos grandes pioneiros da encenação: Craig e a gravura, Appia e a música, Copeau e a literatura etc. De que maneira, num gesto de ensinamento, pode-se investigar esse outro do teatro que faz o teatro?

LASSALLE É verdade que as outras artes para além do teatro não cessam de informar o teatro. Contudo, em última análise, será que o teatro faz outra coisa a não ser ele mesmo? A identidade última do teatro não seria desembocar em alguma coisa na qual seria ele, o próprio teatro, o objetivo, mas principalmente transcender as contribuições recebidas? Seria preciso separar este núcleo duro. Sonha-se com um teatro desobrigado de todos os teatros antes dele, porém, ao mesmo tempo, isso é impossível. Sonha-se com um jovem ator que não teria nenhuma conta a ajustar com seus antecessores, e ao mesmo tempo, para favorecer a vinda desse ator, é preciso pedir-lhe emprestada a voz de todos os que o precederam. Trata-se da questão de uma memória que não seria nem nostálgica e passadista nem vingativa e polêmica, mas aberta à experiência do passado. Quanto mais se avança na sua história e na sua prática, mais se sabe que não se pode negar essa dialética.

RIVIÈRE Na medida em que o elemento que preexiste ao ensinamento e no qual ele se funda é o texto a ser trabalhado com os alunos, já lhe ocorreu pensar que há textos que são, nessa situação específica, "maus textos"? Textos que não são adaptados à juventude ou à imaturidade artística dos alunos? Textos que viriam cedo demais? Todo texto de teatro que o senhor tem vontade de trabalhar com os atores se constitui num bom objeto de trabalho para alunos em formação?

LASSALLE Será que existem textos mais especialmente indicados aos ciclos de iniciação, de aperfeiçoamento, de suficiência? Não estou certo disso. A progressividade na arte não é evidente. Talvez seja melhor começar logo pelo estudo de Rembrandt do que pelos esboços em papel quadriculado do método ABC. Minha única certeza é que é preciso partir da literatura dos textos. Lê-los ao pé da letra. Esquecer aquilo que décadas de comentários (literários, cênicos, ideológicos) acumularam a seu respeito. Eles embaralham ou modificam a orientação de nossas primeiras leituras. É preciso ter lido diversas vezes um texto ao nível das palavras, sem prejulgar nem ter prévia intenção, para começar a descobrir sua verdadeira eficácia. E percebe-se rapidamente que o prazer do leitor, hoje, será o livre uso, amanhã, do ator começando com a polissemia da escrita, a proliferação e a ambivalência de suas significações, suas contradições aparentes, seus sentidos incompletos, seus jogos de eco entre as sonoridades, os intervalos, os silêncios.

Para tanto, sempre convido os jovens atores a retornar à inocência, à proibição de uma primeira vez. Eles adoram que se lhes dê segurança. Esperam de você um saber estrutural. E no caso de uma disciplina de ensinamento em que se distingue "a aquisição dos saberes", o aluno estaria no direito de exigir isso de seu professor. Mas falo aqui de um aluno-ator, de um artista em transformação, e isso é uma coisa totalmente diferente.

RIVIÈRE Concretamente, para o senhor, quais são os textos de teatro que têm essa riqueza polissêmica?

LASSALLE São os textos em que se alternam as figuras perceptíveis, como a metáfora, a elipse, a lítotes, o paradoxo, a reiteração, o efeito repentino de ruptura. Falou-se muito dos efeitos do "subtexto", da "subconversação", mas trata-se ainda do texto escrito ou não. O que mais me ocupa é o "entre as palavras", os efeitos de passagem, do deslize de um pensamento, um sentimento, de uma vontade hesitante a outra. Um grande texto está contido também nos seus espaços em branco. Escrever é transfigurar esses espaços em branco. Atuar é habitar esses espaços em branco. Recordo-me de uma citação de Sarraute: "O que escapa nas palavras é aquilo que as palavras devem dizer". Os grandes textos dos quais falo são esses, os que fazem do vazio de ideias o seu lugar no inefável, no inominado, no inominável, os que não pretendem tratar a fundo tudo aquilo que pode ser dito. A polissemia no teatro é em primeiro lugar o lacônico, a abertura do falado.

RIVIÈRE Quando o senhor fala dos textos que tratam a fundo aquilo que é dito, o primeiro nome que me vem ao pensamento é Genet, o teatro de Genet.

LASSALLE Sim, seu teatro, e não as suas narrações ou sua correspondência.

RIVIÈRE Efetivamente, mas aquilo a que quero me referir não diz respeito de modo algum à qualidade própria, à qualidade estética do texto, é antes de mais nada a sua complexidade. Certos textos de teatro conformam-se ao caráter efêmero e único da representação, e poder-se-ia dizer que sucumbem na unicidade de sua manifestação teatral. E acho que é um elemento muito importante no aprendizado, pois leva a medir o grau de complexidade de um texto. Isso é muito difícil de definir, pois não sei quais são os elementos objetivos, ou objetiváveis, que poderiam medir esse grau. Para retomar o exemplo de Genet, parece-me que uma encenação de *O Balcão* pode ser melhor que outra, mais justa, mais brilhante, porém, com exceção de uma deficiência catastrófica na interpretação, toda peça vai estar sempre lá, de forma que até uma interpretação medíocre de *O Misantropo* pode desdobrar-se em novos aspectos, inesperados, ainda despercebidos. E, ainda uma vez mais, isso não quer dizer que *O Balcão* seja uma peça pior ou menos interessante que *O Misantropo*. Há uma expressão de Pitoëff de que gosto muito: ele diz que encenar é "desdobrar". Quero simplesmente dizer que há peças que são mais "dobradas" que outras. Seria preciso talvez manter essa expressão de "dobradura", pois ela permitiria evitar qualquer julgamento de valor. E uma das missões do ensino seria, antes de mais nada, observar a dobradura de uma peça, depois aprender a desdobrar... Cito um encenador, e sem dúvida não é por acaso: creio que a arte da encenação tem estimulado consideravelmente a força dos textos dramáticos. Sem dúvida há peças que tiveram que aguardar a arte moderna da encenação para que se manifestassem todas as suas potencialidades. Por exemplo, acho que as peças de Racine são muito pouco "dobradas" e que um espectador do século XVII, sem dúvida, não assistiu a uma Fedra ou a uma Berenice menos rica que um espectador do século XX, enquanto que Goldoni, por exemplo, parece-me ser um autor que só apareceu em toda sua riqueza na era da encenação. Goldoni é bastante "dobrado", e é preciso a arte da encenação moderna para tornar aparente a sua complexidade. O Goldoni que conhecemos é talvez mais interessante que aquele encenado no século XVIII, e nosso Racine, não... Eu me arrisco um pouco, e estou certo que me dirão que Racine é muito mais "dobrado" do que se crê, e Goldoni muito menos... Mas estou convencido de que há alguma coisa de preciso, de explicável e, talvez – uma investigação mais avançada o mostraria –, alguma coisa que pertence à própria natureza do texto dramático. E, para voltar à sua objeção, o que digo sobre Genet é, evidentemente, válido para suas peças.

LASSALLE *Le Funambule* (O Equilibrista), por exemplo, para continuar com sua imagem, é um texto dobrado. Suas peças o são menos, ou não o são absolutamente. À exceção talvez de

Bagne (Colônia Penal), mas na sua versão de roteiro e não da peça para o teatro, aliás inacabada.

RIVIÈRE O senhor chegou a trabalhar com os alunos algum texto que não tinha vontade de encenar?

LASSALLE Certamente, pois há demandas de alunos que me perturbam e que, em um primeiro momento, estou apenas curioso de acatar. Penso, por exemplo, naqueles que preferem empenhar-se na *Antígona* de Anouilh do que naquela de Sófocles. É preciso, então, começar por um exercício de leitura comparada, compreender aquilo que seduz aqui e ainda o que repugna ali. A questão da tradução, da intimidação pela história grega e seus mitos, do hábil auxílio da atualização para nossos dias. Quando retornei ao conservatório em 1994, encontrei uma classe cujo professor anterior tinha paixão por Claudel. Os alunos ainda estavam sob o golpe de uma verdadeira transferência. Isso acontece algumas vezes, e não ocorre sem risco. O que me interessa em Claudel é o realismo, a busca mística, sim, mas num mundo singularmente ancorado em fins do século XIX. Personagens humanos, bastante humanos, por vezes derivativos. Em suma, o céu e o inferno de um colonialismo tomado pela graça. Ora, fui convidado para uma celebração relativa exclusivamente à linguagem desse teatro. Desconfio do encanto literário, do lirismo desbragado, das celebrações musicadas e conflitos. Chega-se à beleza, à força poética de uma obra questionando-a, desarticulando-a se for preciso, falando-a em todo caso, ao invés de recitá-la de forma monótona. Mas naquela ocasião, aprendi ainda assim a conhecer melhor, a apreciar melhor Claudel.

Raramente tenho atividades encomendadas no teatro. Prefiro partir do desejo, do apelo de tal ou tais obras. Às vezes me engano. A obra se revela menos substanciosa que a expectativa que se tinha dela. Falo da minha expectativa. Mas tem-se o direito de conter esses alunos? Não penso mais nisso. No começo, eu chegava a considerar com condescendência certos autores. Durante os anos de 1960, brechtianos, e os anos de 1970, Artaud-Mao, a moda era o anátema, os sarcasmos e as exclusões. Será que sempre consegui manter-me em guarda? Na minha juventude era o contrário: eu tomava *L'Oeuf* (O Ovo), de Félicien Marceau, e *Tim-tim*, de Billetdoux, como

obras capitais. Havê-las escolhido no conservatório conferia-me um *status* de original e moderno. Retrospectivamente, obtive o reconhecimento dos meus professores, que mantiveram vivas as minhas paixões, mesmo aquelas que deviam revelar-se ilusórias. É que se faz necessário encontrar seu lugar no gosto de seus alunos e fazer obra de pedagogia a partir mesmo de seu desejo, por inflexão, desenvolvimento, comparação, anexações sucessivas. Longa caminhada que não deve jamais ser forçada. Revelação doce, longe de qualquer espírito de doutrina e de intimidação dogmática.

RIVIÈRE Voltemos à "fetichização" do literário, que nos remete ao primeiro momento de nossa conversa. Houve uma época em que a única coisa ensinada era dicção e declamação: aprender a atuar era aprender a dizer. Depois, a partir do começo do século XX, com a encenação moderna, o aprendizado da interpretação torna-se muito mais completo, e se desenvolve especialmente o trabalho corporal. Ora, estamos num momento em que essa tradição desapareceu e em que a declamação retorna sob outra forma. Eu ouvi um dia um jovem encenador dizer: "Vou montar tal peça de Racine 'a partir da língua'". O que isto quer dizer? Esta fetichização do literário surge como um amor histérico da língua, e poder-se-ia compreendê-la no sentido que Lacan lhe dá: o histérico busca um mestre sobre quem reinar. Ora, não se reina sobre a língua, é ela quem dirige. Encontra-se outro sinal nesta expressão que se tornou corrente: "apoderar-se de um texto", um ator "apodera-se" de um texto. Poder-se-ia preferir que fosse o inverso... Há vários anos, quando eu era produtor na France-Culture, tinha acompanhado Alain Cuny em seu desejo de gravar uma leitura integral de Fedra. Ele fazia todos os papéis. A interpretação era magnífica e a dicção do verso admirável. Ao final da gravação, perguntei-lhe como e onde ele havia aprendido. Jamais, e em lugar algum... Ele tinha razão. Se o gosto e a vontade o levam através da língua, então você sabe ler. De modo que, se aprendemos a falar sem que ninguém nos ensine – a escrita se ensina, não a palavra, basta viver em sociedade –, igualmente dever-se-ia aprender a dizer sem um professor, e aprender unicamente com a vida, na companhia dos textos. Todo mundo é como santo Agos-

tinho, que aprendeu a falar unicamente com sua inteligência...[2] Se os elementos técnicos lhe fazem falta, alguns dias, alguns conselhos e alguns princípios gerais serão suficientes para você assimilá-los. Ora, na maior parte das escolas de atores, trabalham-se horas e meses na dicção. Talvez seja algo que se poderia suprimir...

LASSALLE Se ler já é escrever, representar é reescrever. É escrever novamente o texto, embora ele já esteja fixado na página. O texto permanece uma invariável, mas cada uma de suas passagens, no palco, modula sua percepção sem mudar a letra. O pedagogo, assim como a seguir o encenador – mas eu disse o quanto me era difícil distingui-los absolutamente –, ajuda o ator a penetrar os segredos de uma escrita, a reconhecer o processo e os modos de fabricação. Não há nesse domínio uma teoria prévia. Cada ator suscita uma aproximação e uma técnica particular de interpretação. Alguns explicam que se Racine traiu Molière era porque ele tinha adquirido a convicção de que a estética do natural pregada em *O Improviso de Versailles* não convinha a esses textos. Ele não dava conta o suficiente no que dizia respeito à sua musicalidade. Sem dúvida, do seu ponto de vista de poeta ele tinha razão. Talvez a escrita raciniana, assim como outras, antes e depois dela, clamavam pela intrusão do cantado no falado. É como o ovo e a galinha. Quem começa, a música ou o sentido? De minha parte, é primeiro do sentido que nasceria a música, mas a questão continua, e ela se contenta com respostas mais conjunturais do que teóricas. Inversamente, é possível que um texto meticulosamente detalhado, analisado, perca um pouco de sua inteligibilidade. Por vezes, a pressa faz sentido, a lentidão nivela e obscurece. Vilar não gostava de Racine e amava apaixonadamente Corneille. Mas ele adorava Casarès, e deu-lhe o papel de Fedra. Ambos desviaram-se do caminho. Cuny (Teseu) chegou, e, como o senhor disse, era luminoso. Todos os mestres da pronúncia raciniana estavam equivocados. Um grande texto está sempre novo. Ele se reescreve na explosão que produz cada vez que sua originalidade tem intersecção com uma

2 "Eu aprendi totalmente sozinho, com a inteligência que Tu me deste, meu Deus." *As Confissões*, livro I, VIII, 13, Paris: Gallimard, p. 790 (Biblioteca da Plêiade).

época, um lugar, intérpretes, um público. O efêmero da representação não acarreta isso no texto. Ele não perde nada por ser mecanicamente reproduzido de livro em livro. A captação do outro, tão comovente, tão legítima quanto possa parecer, propõe quase sempre uma memória superficial, lisa, incompleta, parcial, em uma palavra ilusória. "Eu reproduzo, logo suprimo." Não restará nem ao menos um texto que faça jus à qualidade de clássico, caso sua capacidade de reagir ao tempo da História não for menor do que aquela que lhe escapa.

RIVIÈRE Eu gostaria de retornar à sua ideia de desconfiança, quanto ao saber, e da tarefa do mestre, que seria a de inspirá-lo. Um aluno ainda tem pouco conhecimento. Como colocar em dúvida algo que ainda não está lá, que não existe? Se se é incomodado pelo saber, pode-se descartá-lo. Se se é perturbado pela ignorância, é preciso livrar-se dela também. A ignorância tem um volume. Uma lacuna apodera-se do lugar. Não é simplesmente algo que não está lá.

LASSALLE Antes da ignorância, há o falso saber. Quando chego a uma escola superior, o jovem ator é o menos inocente, o menos "virginal" que se possa imaginar. Ele já está, às vezes, inteiramente programado, deformado. A ignorância, no seu caso, seria antes da ordem de reconquista. Minha preocupação, por analogia a muitos jovens atores, é ajudá-los a desaprender. A questão do saber não viria senão depois. Mas de todo modo, não se fará apelo ao saber, ou não o constituiremos, a fim de melhor excedê-lo, ultrapassá-lo.

RIVIÈRE De um lado, antes coloca-se a preeminência do ato de ser ator, que não depende de nenhum aprendizado. Por outro lado, é ao redor deste ato de estar-lá que se vai trabalhar. Isso é uma contradição, sem ser uma incompatibilidade? Penso num exemplo: para Copeau, a instauração da escola e da pedagogia é uma tentativa essencial, e é o mesmo Copeau quem, em um belo texto de teatro, admira a maneira pela qual um técnico de seu teatro atravessa o palco. Ele vê em seu gesto não teatral o ponto culminante do teatro e lamenta nunca ter visto um ator atravessar o palco com essa naturalidade e essa força.

LASSALLE É que o ator muito frequentemente se protege do seu estar-lá por meio de sua técnica de ator, de sua máscara. Já me ocorreu também experimentar o que Copeau tinha sentido

na presença de um maquinista andando no palco. Eu mesmo assisti, no Opéra, no momento de uma mudança mal sincronizada de cenário, à travessia repentina, além do mais imprevisível, de um maquinista levando uma escada de uma armação de cenário a outra, ignorando que ele fazia isso na frente do público; o efeito era irresistível. O irromper de um efeito semelhante da realidade entrava em colisão com a ficção e a fragilidade da convenção cênica. Ela reinstalava por consequência a ordem do real cotidiano. Há atores para os quais essa coexistência minimamente imprevista, com um maquinista ou um bombeiro de serviço, de passagem sobre o palco, à vista e com o conhecimento do público, não faz perder sua credibilidade. Há outros que por muito tempo não se recompõem. Os primeiros preservam uma qualidade de verdade na sua existência cênica, de sorte que nada aparentemente a poderia alterar. Isto poderia ser aquela qualidade, no cinema, de um ator filmado na rua, em meio aos pedestres. A câmera capta essa verdade, nessa ocasião, em seu imediatismo; evidentemente que em outra ocasião ela também denunciaria a sua ausência. Mas no teatro, essa qualidade de presença no mundo, essa evidência prévia do estar-lá, para além de todos os artifícios do espetáculo, não é dada imediatamente. Ao menos jamais completamente. É preciso um longo aprendizado de ficção cênica para recolocar e preservar, *in fine*, a verdade.

RIVIÈRE Isto me faz pensar no que diz Jakobson a respeito da linguagem infantil do recém-nascido, que pode emitir todos os sons que o aparelho fônico permite...

LASSALLE ...Todos os fonemas possíveis, de todas as línguas?

RIVIÈRE Absolutamente. E em seguida, por ser capaz de falar, ele deve perder um certo número de suas competências fonéticas. É preciso que o ator perca uma habilidade natural de modo natural, para tornar-se natural...

LASSALLE Atravessar o palco, por exemplo, é um dentre todos os primeiros exercícios que os jovens atores praticam. É que isso revela frequentemente a falsa confiança, "o artificial" que o desarma no seu deslocamento no palco do teatro. Em *Esther Kahn*, o filme de Desplechin, um velho professor propõe isso ao seu aluno. Ele vê nisso o começo e o ápice, todo o universo da arte do ator. Progressivamente, a jovem Esther vai ultrapassar o aparente exercício elementar, após seu pânico ante a ausência de qualquer forma imposta, de qualquer subterfúgio, num esboço de interpretação qualquer. Pouco a pouco, sob nossos olhos, ela aprende a "sujeitar-se", a contentar-se em ser o que ela é. Cena admirável, para se projetar com urgência, por exemplo, para os candidatos do concurso de ingresso no conservatório.

Segunda Conversa

2 de junho de 2003

FIM PEDAGÓGICO. FIM INSTITUCIONAL E FIM ARTÍSTICO. A MULTIPLICAÇÃO DAS ESCOLAS. NENHUMA ESCOLA FORMOU JAMAIS UM ATOR. A ESCOLA, O MESTRE ZEN E O MERCADO. O ENSINO, INÚTIL? A FINALIDADE DO ENSINO DO TEATRO É O TEATRO? ARTES DO ESPETÁCULO E *PERFORMING ARTS*. PARCELA DE SONHO.

JEAN-LOUP RIVIÈRE Um artista nunca para de aprender, mas uma escola de teatro implica um tempo determinado de aprendizado. Existe algum indício que prove que o objetivo foi atingido, que o trabalho propriamente pedagógico esteja terminado? O fim do ensino representa o término da duração do ensino? Isto já levou o senhor a pensar: "Sim, aquele lá está pronto para sair da escola"?

JACQUES LASSALLE Existem duas acepções da palavra "fim": o fim como finalidade, o fim como término, parada, interrupção sem volta. No que concerne à segunda acepção, eu diria que se a escola deve ter um fim, a formação jamais deveria, num sentido amplo, interromper-se. Mas para continuar na sua pergunta, a partir de que momento um aluno está pronto para representar? E o que quer dizer estar pronto para representar? Quando nós o percebemos? Ou seja, se você sabe movimentar-se em cena, traduzir sentimentos, escutar o parceiro, responder-lhe de forma inteligível? Se você compreende o que é uma situação dramática e se sabe conduzi-la a bom termo? Há alunos que ingressam no conservatório com o corpo travado, sem contorno, uma voz que quase não se ouve, uma articulação precipitada ("metralhadora", diz-se no jargão

dos cursos), gestos e movimentos com desconcertante falta de jeito. Certos examinadores acabam tendo, contudo, o discernimento de aproveitar alguns desses alunos, pressentindo uma clareza, uma presença singular sob a imperfeita e confusa mistura. E frequentemente tais alunos, desconcertados com a confiança que lhes foi conferida, transformam-se em alguns meses, e no final de seus três anos de escolaridade, revelam-se verdadeiros atores, prontos para participar de verdadeiras aventuras artísticas. Há outros cuja bagagem técnica seduz nos primeiros dias e que não progridem minimamente durante toda sua escolaridade: não estão nem mais, nem menos prontos a atuar, seja quando ingressaram na escola, seja quando se formam. Eles engrossarão as filas dos atores funcionais, descartáveis. Poderá acontecer, muitas vezes, que abram uma escola ou uma agência. Outros não veem a hora em que a escola irá acabar: desperdiçam seu tempo em revoltas inúteis ou em dedicação estéril. Têm necessidade de confrontar-se com o público, com a exaltação compartilhada no trabalho e nas representações. Para outros, ao contrário, a escola acaba cedo demais... Também nesse caso, não há leis.

Porém, deve-se voltar à primeira acepção: a finalidade da escola. Consiste em preparar para o teatro? Para todos os teatros? Para um só teatro? Ela abrange todo o espectro do espetáculo de entretenimento e das práticas audiovisuais? É um álibi para uma política de emprego? Ou é a simples provedora de ofertas submetidas a um mercado cada vez mais em transformação, cínico e mercantil? Ou a escola seria apenas, ao final de contas, o caminho tortuoso do teatro para uma pedagogia de vida, para uma propedêutica do mundo e de si próprio no mundo? Não tomar partido por esta ou aquela resposta é correr o risco de aumentar a confusão geral.

Há algum tempo, no entanto, as coisas pareciam claras: um ensino público organizado, de certa maneira, em três níveis: primeiro os conservatórios municipais, em seguida as classes preparatórias do ENSATT (Escola Nacional Superior de Artes e Técnicas do Teatro), curso Dullin em Chaillot, Jacques Lecocq, Balachova, enfim, o ensino superior, aquele do Conservatório Nacional de Paris, ao qual Gignoux iria obter de Malraux, no início dos anos de 1960, que também fosse anexado à Escola do

Teatro Nacional de Estrasburgo (TNS). Paris preparava atores para a Comédie Française e para os palcos privados parisienses. Estrasburgo e seu ensino multidisciplinar alimentavam o circuito da descentralização dramática. Quanto ao ensino privado, preparava um pouco para tudo, para o conservatório, para o cinema e para a televisão, com um número, no final de contas, restrito de estabelecimentos: Simon, Escande-Dussane, Girard, a seguir Furet, Florent, Périmony, Mathieu...

As coisas evoluíram muito. Primeiramente, após 1968, o conservatório abandonou os seus exames de conclusão. E em consequência, tanto no ensino público como no privado, todo mundo quis ter a sua escola: os Centros, os Palcos Nacionais, as companhias dramáticas, as coletividades emergentes... O aspecto político embaralhou-se. Cada um quis ter seu conservatório regional, sua nova Escola Nacional Superior, suas *master-classes*, seus estágios de formação. As escolas privadas começaram a proliferar. Atualmente, somente na cidade de Paris encontram-se cerca de setecentos cursos privados. Muitos atores decepcionados só conseguem uma atividade no ensino. Para dar uma aparência de legitimidade a essa multidão de pedagogos, uma associação de defesa da escola privada tentou definir alguns critérios de avaliação para esses estabelecimentos. Por seu lado, as tutelas públicas estudam há algum tempo a possibilidade de criar e impor um diploma de professor de arte dramática. Atualmente, chegou-se assim a uma dúzia de escolas públicas, que se autoproclamam "Escolas Nacionais Superiores"; a uma dúzia de conservatórios ditos "regionais"; a um número ainda muito mais importante de conservatórios municipais e escolas ligadas às companhias profissionais, com residência ou não nos teatros fixos. Seria necessário acrescentar, aqui, os estudantes dos institutos de estudos teatrais na universidade, criados nos anos de 1970 para fins os mais diversos, mas que, a seu modo, também lançam no mercado um grande número de estudantes mais preocupados em "atuar no teatro" do que dedicar-se ao ensino ou à pesquisa. Enfim, repito, é preciso contar também com os setecentos cursos privados na região parisiense.

O que todas essas escolas têm em comum? Uma escolaridade estruturada, na maioria dos casos, em três anos, a eli-

minação das listas de aprovados de fim de ano, a deliberação afirmada, alto e forte, de formar profissionais – cada escola justificando, definitivamente, a sua excelência pelo número de candidatos que ingressam nas mesmas. Poderíamos nos contentar com semelhante situação; poderíamos ver nisso o resultado de meio século de descentralização teatral em todo o território; poderíamos ligar isso tudo à chegada de uma civilização do entretenimento, a um crescimento exponencial dos espetáculos e das múltiplas formas que pode assumir o entretenimento cultural. Certamente, tais razões não são negligenciáveis; é preciso reconhecer isso. Porém, quem seria capaz de afirmar, de boa fé, quando se pensa que apenas uma instituição, o Jovem Teatro Nacional (JTN), garante, a partir dos anos de 1970 e somente durante três anos, custe o que custar, um emprego unicamente aos alunos saídos do conservatório de Paris e da Escola Nacional Superior de Estrasburgo, quem poderia garantir que a cada ano existirá lugar na França para os cerca de milhares de novos atores profissionais? Ninguém, e muito menos os interessados. "A edição é o único setor que responde a uma baixa da demanda quando ocorre o crescimento da oferta", assegura Jérôme Lindon, fundador das edições Minuit. Mas ele esqueceu-se do ensino teatral.

Em consequência, cada um se comporta, mais ou menos, como avestruz e trabalha na elaboração e promoção de seus programas, fingindo ignorar o futuro. "Depois de nós, o dilúvio." Dois tipos de ensino afirmam-se cada vez menos compatíveis. O primeiro afirma submeter seus programas à demanda do mercado, tanto do audiovisual e da indústria de entretenimento quanto do espetáculo dito "ao vivo". Neste último caso, a oferta é massivamente consensual, conjuntural, eclética, submissa às flutuações da economia e das curvas de audiência. Ocupa amplamente o espaço privado e ganha o espaço público.

O outro ensino tem por princípio rejeitar qualquer perspectiva de eficácia instantânea. Recusa-se a aderir à ideologia liberal do "tudo é válido desde que tudo acabe por ser vendido". É um ensino que quer priorizar, em primeiro lugar, o valor das obras, a nobreza dos modelos, as lições do passado, a exigência e a pesquisa artísticas. É um ensino que se dirige

abertamente ao passado como base de resistência. Suporta a sociedade atual cada vez com maior dificuldade e trabalha com a perspectiva de uma sociedade melhor. Como não apoiá-lo? Dois perigos maiores o ameaçam: o pensamento negativo e o discurso encantatório com relação às perspectivas e possibilidades de venda do seu produto. Continua-se a falar em trupe no momento em que não existe mais uma escola que constitua um repositório para o teatro contemporâneo no qual ela se insere, no momento em que não há mais continuidade entre a formação e o espaço profissional, na medida em que ela só pode ser garantida a uma ínfima minoria de alunos formados; reivindica-se o pensamento crítico, a primazia da independência e da liberdade intelectual enquanto se corteja, frequentemente, o campo dos dogmas, dos engajamentos unívocos. Aspira-se à existência de um mestre, desejar-se-ia um guru para a vida, porém não se ousa muito reconhecê-lo. Como poderia o mestre escapar das perspectivas igualmente ilusórias de semelhante alternativa?

Frente aos alunos, cuja maioria a cada ano está sendo mais fragilizada pelo discurso midiático, e diante do sonho de ter acesso ao *star-system* (considere-se a audiência de *Star Ac*[1]), da necessidade material de achar o mais rápido possível o seu lugar no mundo da imagem (por que não sacrificar um trabalho sobre Alceste em favor de uma participação em *Navarro*?[2]), como assegurar a responsabilidade do artista na cidade, a construção de si mesmo em cada papel, a aula escolar como escola de vida tanto quanto o teatro? Tais questões estão na base do meu trabalho tanto no Instituto de Estudos Teatrais de Paris III, como na Escola do Teatro Nacional de Estrasburgo e no Conservatório de Paris. No meu magistério, elas ainda estão muito presentes. Como conformar-se em proporcionar um ensino que pode ser visto apenas como ruptura com o mercado e sua demanda? Como falar de disciplina de vida e de longa caminhada a alguém que espera de você antes de mais nada um emprego?

1 Sítio da internet *Star Academy8*: <www.staracademy.tfl.fr> (N. da T.).
2 Série policial exibida na televisão francesa, criada em 1989 por Pierre Grimblat e Tito Topin. O personagem Navarro é um policial incorruptível e tenaz, uma figura modelo da justiça que busca a ordem e a autoridade (N. da T.).

RIVIÈRE Compreendo o que o senhor está descrevendo. Porém, artisticamente, há algum sinal do desaparecimento do ensino?

LASSALLE Não, o paradoxo é que, em face da proliferação desordenada de seus conteúdos e métodos, jamais a necessidade de uma pedagogia do ator foi tão forte. Mas qual? Não apenas uma pedagogia técnica, instrumental, tendo como primeiro objetivo a formação de intérpretes, mas sim uma pedagogia da curiosidade, da abertura aos saberes e às tradições, que se destine igualmente, de forma plena, aos temas e às pessoas. O teatro pode não ser o único objetivo do ensino de teatro. Pode preparar para muitas outras atividades da vida.

Vá dizer isso a um aluno que acabou de entrar numa Escola Nacional Superior. Ele passou por três rodadas de seleção, foi examinado por uma banca de examinadores imponentes, heterogêneos, frequentemente insensíveis. Foi escolhido entre diversas centenas de outros candidatos. Como pode você colocar em questão o seu futuro como ator? Marcel Bozonnet, o precedente diretor do conservatório, tinha uma fórmula interessante no que diz respeito aos novos ingressantes: "Se vocês chegaram até aqui, é porque já são atores". Pode ou não ser verdade. É verdade porque, no aqui e agora do concurso, eles eram os melhores, pareciam os mais aptos a beneficiar-se de um ensino superior. Nesse aspecto, fala-se muito em injustiça, em incompetência das bancas examinadoras. Invoca-se o arbítrio dos concursos que frequentemente sacrificam os melhores. Na realidade, sempre fico impressionado, em meio às inumeráveis bancas examinadoras das quais participei, pela quase unanimidade no que tange aos melhores, de uma parte, e com relação aos menos convincentes, de outra parte. Quando acontece o debate, se ocorre alguma dúvida, eles incidem sobre os candidatos medianos, bem como, igualmente, sobre os não classificados, mas o fato de ingressar no conservatório ou na Comédie Française não desautoriza um ator. E a fórmula de Bozonnet continua sendo ambígua, pois parece comprometer-se com o futuro, mas o fato é que somente ratifica a verdade de um momento. Ela acaba se reduzindo à passagem por uma grande escola, e, especialmente no caso do Conservatório de Paris ou de Estrasburgo, constitui-se numa

chance real: frequentemente é acompanhada por uma bolsa de estudos, é a promessa de encontros produtivos com alguns mestres, com práticas multidisciplinares e sabiamente integradas, com convivências determinantes para o futuro. Chega mesmo a se transformar numa transição quase garantida à prática profissional, por intermédio indireto do Jovem Teatro Nacional. No entanto, não garante absolutamente o esplendor e a perenidade daquilo que chamamos de uma carreira.

Na verdade, uma escola, por mais prestigiosa, por mais exigente que seja, jamais formou um ator, não mais que um pintor ou músico. Mas, dia após dia, terá permitido um aprendizado de si mesmo, dos outros e do mundo; terá fomentado o gosto e a familiaridade com os textos, a humildade e o rigor das verdadeiras disciplinas de trabalho. Essa bagagem vale não apenas para o exercício do teatro. Também ilumina o percurso de uma vida.

Curiosamente, os orçamentos, frequentemente em baixa no domínio da criação, da pesquisa e do funcionamento dos teatros, tornam-se passíveis de aumento quando se trata de ajudar na formação, na detecção de "redes de empregos". Justificam também os investimentos consideráveis? Não, quando é o caso de manter os hábitos dos beneficiados, de perspectivas ilusórias, de um alinhamento mecanicista com as necessidades do mercado e as tolices do *showbiz*, ou, pior ainda, com a ilusão de estimular os políticos securitários pela multiplicação das atividades teatrais nas áreas desfavorecidas e pobres. Sim, trata-se de uma pedagogia de arte e vida, que reconcilia o passado e o futuro, o singular e o múltiplo, o diferente e o semelhante, o efêmero e o durável, a desgraça e também, não obstante, a felicidade de estar no mundo. Não é nos períodos de prudência, transformações, de inquietudes generalizadas que o artista encontra menos possibilidades para se exprimir.

RIVIÈRE Recordo-me do início desse movimento. A forma através da qual a escolaridade acaba pode contribuir para definir o que o ensino pode significar para um ator. Ora, atualmente não há exames nem provas de conclusão.

LASSALLE No conservatório não há mais exames desde os anos de 1970. Mais exatamente, a partir dos anos de 1980, pois Jacques Rosner, o então diretor, trabalhou de tal forma que coexisti-

ram, isso durante dez anos, dois conservatórios no mesmo local: um conservatório dito "moderno", sem concursos e abertos às conquistas da representação, e outro feito à maneira de antigamente, que preservava, além das provas de conclusão, reservadas, salvo derrogação, somente aos "terceiro-anistas", os exames trimestrais de avaliação, a perenidade dos professores, quase todos sócios honorários da Comédie Française, e a prioridade das tradições declamatórias. Rapidamente, como se tornou mais fácil entrar no antigo conservatório do que no novo, os alunos admitidos no primeiro geralmente aproveitavam a transferência sistemática para o segundo.

RIVIÈRE Em todo caso, o exame era somente classificatório. Não dizia se uma competência tinha sido ou não adquirida. Na universidade, formava-se ou não um doutor. Em um conservatório, todos se tornam atores. Aprende-se alguma coisa que simplesmente não é verificável.

LASSALLE A questão mais interessante a ser colocada talvez seja a das reformas pós-1968 no domínio da formação do ator e, eventualmente, suas consequências: romperam-se os modelos socioculturais ultrapassados e os pilares de uma sociedade conservadora e injusta, ou começava a surgir, o que se verá que vai acontecer, a própria dificuldade de avaliar, hierarquizar de maneira absoluta qualquer forma de expressão artística?

RIVIÈRE Também se coloca a questão do modelo através do qual a escola funciona. Até o momento, esse modelo funda-se numa ideia que pode ser formulada desta maneira simplista: para aprender teatro é preciso fazer teatro. O aluno tenta, evidentemente, adquirir algumas técnicas correlatas, como canto, esgrima, valsa, e aproveita o máximo possível a presença de atores ou encenadores. Poder-se-ia imaginar outro modelo, que não estaria ligado ao "fazer", mas justamente à necessidade de retardar o "fazer" teatro. É como na história do mestre zen, que faz seu aluno pianista trabalhar na mesma página durante um tempo muito longo, e quando o aluno quer virar a página, o mestre o impede. Quando, após muitos anos, ele lhe permite virar a página, ela está em branco. Retardar o "fazer" seria, do mesmo modo, um verdadeiro aprendizado. Há algo convencional no tipo de funcionamento das escolas, pois todas, segundo suas próprias modalidades, funcionam com o

método "formar-se no local de trabalho", com a ideia de que "forçando-se alguém a exercitar uma coisa é possível torná-lo hábil". Algumas escolas poderiam ter outro tipo de formação, cujo espírito estaria ligado à prática da colocação em dúvida, que você lembrou há pouco, e que também é uma forma de "retardar o fazer".

LASSALLE Trata-se de retardar o fazer até o momento em que se seria digno de enfrentar a página em branco... Aos nossos olhos de ocidentais, talvez isso seja exagerado. Por muito adiar o prazo, acaba-se esquecendo dele. Nós o substituímos. Esta poderia também ser a proposta do exercício.

Não é isso que ameaça a maior parte de nossas escolas. Elas estariam sendo, mais do que tudo, assediadas pela impaciência dos resultados. Elas se gabam do número e da presteza de compromissos de seus alunos. A lista de seus alunos que se transformaram em "estrelas", ou pelo menos conhecidos, é a seus olhos o seu melhor cartão de visitas. Ela dá-lhes crédito para o seu caminho rumo ao emprego. No momento da apresentação de seus alunos, elas buscam atrair a presença de profissionais, de responsáveis pela elaboração de *casting*. Os agentes fazem a lei. Eles são também quase tão numerosos quanto os atores aprendizes. No conservatório, assim que os exames de ingresso acontecem, cada aluno tem seu agente, isso quando já não o tenha no momento de se apresentar. Nos anos de 1960, alguns alunos do meu curso sonhavam prioritariamente em seduzi-los e convencê-los. Fiz um escândalo opondo-me à presença de agentes durante as apresentações dos exercícios. Agora isto não será mais possível.

A escola arranja empregos, mas a escola é também muito menos um espaço de formação e preparação e muito mais uma máquina de produzir espetáculos. É conhecida a frase de Vitez: "A escola é o mais belo teatro do mundo". Essa frase exprimia o belo sonho de associação escola-teatro-mundo de um pedagogo. A escola permite muito, a partir de agora, os excessos: a escolha sistemática do fragmento em prejuízo da totalidade, da hipótese lúdica em prejuízo da composição coerente e global, do esboço em prejuízo do quadro, da vida como "representação" ininterrupta, indiferente às obrigações do cotidiano e às resistências da história. Porém, a frase de

Vitez induz, antes de mais nada, querendo ou não, ao fato de que a escola é o único lugar onde se poderia fazer o verdadeiro teatro, que aliás deveria ser o único a ser feito, ou então, dar-se-ia o caso de este ser tão acadêmico, tão previsível, que não valeria mais a pena fazê-lo.

RIVIÈRE A escola como teatro do futuro...

LASSALLE Sim, do futuro, mas de um futuro sem futuro, pura utopia, para fora da cidade e de qualquer compromisso exterior que não fosse com ele mesmo, que conduziria às intermináveis colagens de "propostas cênicas". E aquela escola de que falamos acaba favorecendo a emergência de figuras igualmente ambíguas, tais como as do pedagogo mascarado de profeta, de guru. "Inicio meus alunos na minha própria religião. Impeço meus alunos de fazerem outras práticas que não aquelas que preconizo e torno-os por toda a vida meus discípulos. Proíbo-os de trabalhar com outros, de enriquecer-se com outras práticas e outras perspectivas." O teatro, meu Deus, não está jamais a salvo das seitas e totalitarismos.

RIVIÈRE Uma escola que privilegiasse o fazer teatro teria seu fim nela mesma?

LASSALLE Poder-se-ia dizer também que durante certo tempo o aluno não teria outro acesso ao teatro a não ser aquele proposto pela escola, sendo que em seguida ele poderia, ator ou não, encontrar seu lugar na cidade. Vasiliev, em sua escola de Moscou, pratica uma escolaridade de sete anos. Os alunos são iniciados nas artes marciais, nos cantos gregorianos ortodoxos. Só se lhes permite um acesso homeopático a alguns fragmentos de textos, frequentemente religiosos. Os alunos não fazem nada além disso. A escola torna-se sua própria finalidade, uma espécie de monastério, um teatro ideal, um retiro solitário. No entanto, para onde se vai, o que nos tornamos após tê-la deixado?

RIVIÈRE É o ultrapassado. Há alguma coisa dessa natureza em Copeau. A escola torna-se uma resposta às imperfeições do teatro real.

LASSALLE A escola frequentemente agarra-se à infância, desejaria preservá-la para sempre. Afasta a chegada das responsabilidades, da idade adulta, ou então a anuncia na forma exaltada e um pouco ridícula de Trofimov, o velho estudante mais que

trintenário de *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchékhov. É uma postura defensável? Acontece-me de dirigir estágios, aquilo que se denomina atualmente *master classes*, na França e no estrangeiro. Tenho necessidade disso como de um soro da juventude, como uma ocasião privilegiada para uma reciclagem, para um retorno às origens. Mas esta não seria uma justificativa suficiente. No teatro, mais que em todas as outras formas de expressão artística, o outro é a condição da própria busca, o parceiro da sua própria realização. É melhor não abusar disso. O que recebi, o que recebo, tenho que restituir. A partir daí, com a idade, ocorre um sentimento crescente de ter que transmitir, ter que reciclar. Não obstante, depois de apenas alguns dias de trocas, o que teremos partilhado? A abordagem comum de uma obra, de sonhos, inquietudes, surpresas, talvez até as revelações do papel a representar ou do pensamento. É muito para um pedagogo. Porém, quanto ao aluno, onde, quando, junto a quem ele poderá fazer uso disso?

Seria excesso de escrúpulos? Desencantamento? Apostamos preferencialmente no otimismo. Hoje em dia, o jovem ator tem um leque de possibilidades, de experiências, de aplicações muito mais importantes do que aquelas existentes quando comecei no teatro. Há tantas escolas, tantas propostas, na França, no estrangeiro, que seria o cúmulo se não chegássemos, de tentativa em tentativa, a "produzir" uma identidade, um saber, um domínio de curiosidades e de atitudes particulares. É preciso, ainda, avançar com os olhos abertos, não se deixando ficar ao sabor do mercado, dos messias, dos Pigmaleões de toda ordem. O ator depende do querer dos outros, mas só sobrevive pelas próprias escolhas.

RIVIÈRE Sim, isso é ainda outra modalidade de "retardar o fazer". Algumas vezes o senhor tem tido um sentimento de inutilidade do ensinamento? O senhor já pensou que um aluno poderia estar empregado imediatamente, que não precisaria passar pela escola?

LASSALLE Quando acontece de um aluno ter sido admitido por equívoco, quando sua margem de progresso revela-se infinitamente mais limitada do que aquela que as bancas examinadoras tinham esperado, ou ainda quando sua expectativa não corresponde ao seu desempenho; ou quando, enfim, ele

abandona ou falta à escola na primeira ocasião, em troca de uma série televisiva ou de uma aventura incerta no teatro, nesses casos pode-se experimentar um sentimento de inutilidade, com a dúvida e a tristeza que a acompanham. Mas isso não dura muito, pois tudo isso é remediável. Também na escola, mesmo que a partir de agora não sejam os professores a escolher os alunos, e mesmo que, de preferência, ocorra o inverso, a relação pedagógica só funciona verdadeiramente no momento em que evolui na direção de uma aceitação recíproca ou, ao contrário, com o estabelecimento de uma atração conflituosa, mas que finalmente se revele fortificada e produtiva. Por outro lado, a mudança de classe, ou mesmo uma assumida saída da escola, são alternativas possíveis.

No entanto, diante de um aluno realmente talentoso, realmente motivado e efetivamente pronto a representar, não se experimenta nunca o sentimento de inutilidade. Pelo contrário. Desde o terceiro ano, frequentemente até no segundo ano, esse aluno pode perfeitamente representar durante a noite, "junto" com você ou em outro grupo, e continuar sendo um elemento motor da classe durante toda a escolaridade. Isso é da responsabilidade dele, e se ele consegue alcançar a disciplina, esse fato constitui uma prova suplementar de sua qualidade. A relação pedagógica pode continuar naturalmente, sem interrupção no ato público da representação, e enriquecer-se igualmente.

Na verdade, nada, nem mesmo o desaparecimento do mestre, pode acabar com uma verdadeira relação pedagógica. O término da escola não deveria significar o seu término. Por essa razão, não é preciso que se exagere na melancolia das despedidas. Um mestre e seu aluno jamais se afastam verdadeiramente, mesmo se as dispersões da vida não mais lhes permitirem reencontrar-se. Aquilo que foi semeado, germinará.

Existem pedagogias que reivindicam exclusivamente os seus resultados favoráveis, ainda que estes estejam em contradição com o ensino recebido: "É aqui, comigo, que tal ou tais começaram", ouve-se proclamar aqui e ali. De minha parte, sinto-me depositário tanto de meus "malogros", como de meus "sucessos". Não estou menos orgulhoso em relação aos meus alunos que permaneceram anônimos, do que em relação

àqueles que, como se diz, fizeram carreira. Isto não significa que um pedagogo-encenador não deva estimular seus alunos – sem nenhum espírito de exclusividade, aliás –, cada vez que o possa. Mas no momento em que não o puder, não deve culpar-se exageradamente. Em primeiro lugar, é por aquilo tudo que revelou aos seus alunos do teatro, da vida e deles mesmos, que ele deve ser julgado. Não se deve inverter a prioridade.

RIVIÈRE O mercado não é um teste! Contudo, para retornar à questão da finalidade do ensino, isso que o senhor sugere é que o ensino não pode ter uma limitação, uma vez que no coração desse aprendizado encontra-se a capacidade de se colocar o teatro em dúvida. Não se acaba nunca com essa dúvida, e portanto com o aprendizado. Isto desconcertou os alunos do conservatório quando Fomenko anunciou-lhes que poucos dentre eles haveriam de se tornar atores. Eles pensavam que o simples fato de conseguirem passar no concurso já era uma garantia disso.

LASSALLE Piotr Fomenko, bem à sua maneira russa, distinto, áspero, mostrou-se muito consequente. Ele partiu de sua própria experiência, invertendo-a. Foi somente quando ele sentiu, em sua aula no Gitis (Academia Russa de Artes) em Moscou, que estava diante de uma turma com aprovação excepcional, que decidiu, no final dos anos de 1970, trabalhar como encenador apenas com os alunos dessa turma. convenceu o Estado a equipá-lo com uma pequena sala. A escola continuou fora de suas instalações, fora da escolaridade, só que a partir de então perante o público.

RIVIÈRE Ela tornou-se teatro... A crisálida e a borboleta...

LASSALLE Numa tradição e num contexto político muito particulares, Fomenko guiou o seu trabalho como pedagogo-encenador ao seu termo. Mesmo muito ligado aos meus alunos, ainda não realizei o mesmo sonho. Acredito muito na mistura de gerações e de percursos, na unidade artística como conquista última e jamais adquirida, de preferência a dados prévios. Mas minha relação com a história e com o poder político, tão pouco "alinhada" quanto possa ter sido, não deixou os mesmos rastros, não engendrou as mesmas práticas de sobrevivência.

Para voltar à fórmula de Vitez, a escola não é, desde então, completamente um teatro. Ela não se volta para o futuro. Se puder escolher abrir suas portas para mostrar alguns de seus exercícios, que não o seja, nesse caso, muito tarde na escolaridade de seus alunos, bem como no sentido de que seus públicos sejam realmente reativos e parceiros, isto é, nem muito especializados (agentes, jornalistas, empregadores potenciais), nem muito incondicionais (parentes, amigos, simpatizantes, aposentados etc.).

RIVIÈRE O senhor se lembra da distinção estabelecida por Grotóvski no seu discurso inaugural no Collège de France. Ele lembrou a maneira de se designar o teatro nos países anglo-saxões, que é *performing arts*, e na França, que é artes do espetáculo. De um lado, o teatro é avaliado em função daquilo que é feito, de outro, é-o em função daquilo que é visto. Grotóvski colocava-se ao lado das *performing arts* e, no nosso caso, tenho tendência naturalmente para o lado das artes do espetáculo. Pergunto-me, portanto, se não se pode considerar a escola como o momento das *performing arts*. O término da escola corresponderia, assim, à passagem para as artes do espetáculo. Isto implicaria uma gestão muito controlada da presença do público. Com trinta espectadores está-se nas *performing arts*. O público é tolerado como testemunha somente pelo fato de se tratar de teatro.

LASSALLE Também como amplificador, como caixa de ressonância... A questão de uma pedagogia afastada do circuito usual de produção é um sonho que deveria habitar qualquer escola, e não apenas as escolas de teatro. A questão é dialética: como realizar esse sonho e, ao mesmo tempo, preservar a necessidade de um teatro inscrito no coração da história, no coração da cidade? A escola exige uma retirada, uma recusa provisória do mundo ao redor, caso também queira ser uma propedêutica da realidade tanto quanto o teatro. Hoje em dia pode-se dizer, com o sorriso das belas serenidades conquistadas, que o equívoco das escolas é generalizado e que ele é agravado por objetivos eleitoreiros, mercantis e midiáticos. Os infelizes alunos atores ficam fascinados por ofertas de propostas e promessas. Não conseguem mais fazer a ligação entre os discursos que lhes são ditos, as práticas que lhes são propostas

e o mundo no qual se situam. Toda pedagogia necessita, contudo, de equilíbrio nas respirações, uma atenção para o tempo com que a faz, ao tempo que dura e não somente ao tempo em que se dá. Toda vez que eu podia, em Vitry, em Estrasburgo, no Conservatório de Paris, eu levava meus alunos para longe da cidade, para o interior, na esperança de encontrar novas Thélème[3], longe das "rotinas de resultado" (René Char). A escola não tem por objetivo fazer com que se ganhe a vida. Ela não é uma agência de empregos. Atualmente, quando parecem só contar as curvas de crescimento e os diagramas de audiência, é mais urgente do que nunca manter os alunos fora por um breve período. Tudo exprime a arrogância e a impaciência do mercado. É uma razão a mais para que a escola assuma o seu tempo e mande aos especuladores de todos os gêneros um gesto obsceno de desprezo, como o fez há algum tempo Maurice Pialat em Cannes, no momento em que os festivaleiros, no início, pareciam saudar unanimemente *Sob o Sol de Satã*, que tinha acabado de ser adaptado de Bernanos.

3 Referência à Abadia de Thélème, em François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, 1º livro, capítulo LI.LII (N. da T.).

Terceira Conversa

11 de junho de 2003

LUGAR DO SABER. ENSINAMENTO DIRETO E INDIRETO.
O ATOR RACIONAL E O ATOR INSTINTIVO.
A DESCONTINUIDADE DO PROGRESSO. ESCOLA É TEATRO?
O SUJEITO FRAGMENTADO DO ATOR. CAMINHOS
DE TRAVESSIA. UMA ESCOLA QUE SE AFASTA DA NORMA.
O OLHAR DO OUTRO.

JEAN-LOUP RIVIÈRE Falamos muito da dúvida, do "todavia". Poderíamos falar agora do complemento, do acréscimo... daquilo que se acumula, que se capitaliza. Um aluno que sai da escola de teatro está mais "rico" do que quando ingressou nela? Mais rico do quê? Geralmente, ensinar é, em grande parte, transmitir um saber. E um aluno que sai de uma escola tem mais saber ou mais habilidade do que quando entrou. Mas seria este o caso de um aluno-ator? Um ator que sai de uma escola atua melhor do que quando entrou, porém se trata de um aperfeiçoamento, não de uma "aquisição". Pergunto-me qual é e qual deveria ser a parte do saber no ensino da arte do ator. Parece-me que ela é importante, pois em todas as escolas de teatro há departamentos de história, dramaturgia etc. Formar-se-iam, pelo menos, bons atores caso não houvessem cursos centrados na, ou justificados pela, transmissão de um saber positivo, na aquisição de conhecimentos? No Conservatório Nacional de Paris há uma distinção entre os cursos de interpretação e os chamados cursos "técnicos", que vão da dança, da expressão ou da dicção à história e à dramaturgia. Essa distinção aparece algumas vezes como separação entre uma atividade nobre e essencial, o aprendizado da atuação em

cena, e complementos triviais, secundários, e nesse caso, para ser mais preciso, facultativos, mesmo que, felizmente, não o sejam. E dá-se o caso de os professores dos cursos ditos "técnicos" acharem que fazem "a interpretação". Eles têm e não têm razão. Não têm razão, porque a parte mais importante do trabalho é a atuação em cena, e também têm razão porque a técnica e os conhecimentos são as circunstâncias de uma interpretação, e logo da interpretação em si mesma.

A partir de sua experiência como professor de interpretação, o senhor poderia dizer que o ensino "acrescenta" alguma coisa? Falemos também do ensino "indireto". Há conhecimentos ou exercícios que podem não ter nenhuma relação aparente com aquilo que se pretende e que têm um efeito secundário, indireto. Quando um pedagogo aborda um tema que aparentemente não tem qualquer relação com a cena trabalhada pelo aluno, ou manda executar um exercício que parece fora de propósito, esse aparente desvio permite, na realidade, um trabalho indireto. Minha pergunta, nesse caso, é dupla: o senhor tem a sensação de que um conhecimento esteja sendo transmitido num dado momento da relação pedagógica com um ator? E o senhor acha que o conhecimento indireto possa ter uma função? "Dou-lhe algo que lhe servirá sem que você o saiba, ou do qual você se reapropriará..."

JACQUES LASSALLE Creio que sempre ocorre a transmissão de saber, mas que raramente ela é direta. Quando nos relacionamos com os atores, é preciso que a transmissão de saber se faça indiretamente, entre parênteses e como que inadvertidamente. A partir do instante em que se determina o momento do saber ("Agora, eu vou iniciar vocês"), a partir do momento em que se está lidando com o saber constituído, formulado, em decorrência disso o aluno cochila, ou algumas vezes se rebela numa ostentação de desinteresse. Os atores supõem que todo saber já está formatado, pré-digerido, pré-estabelecido. Acontece a mesma coisa com relação ao texto. Seja o caso de essa relação ser brusca, desenvolta: "Isto quer dizer mais ou menos isso, vamos interpretar mais ou menos isto". Nesse caso o aluno impacienta-se. Seja quando o texto se mostra, num primeiro momento, filológico, gramatical, analítico. Aí o aluno se aborrece. Mais tarde, no entanto, quando o texto for examinado, primeiramente de maneira rápida, o aluno terá a tendência a torná-lo um fetiche. Ele fará do texto a totalidade do teatro, sombriamente dobrado em si mesmo na forma de uma literatura suspeita, sem meandros nem sinuosidades.

A leitura da cena, com todos sentados ao redor da mesa, já configura uma interpretação em potencial. Já é o corpo disponível, à espera. Assim que o jovem ator percebe a proximidade do palco, a questão do saber só será admitida se for dissimulada. Não acho que os atores que se assumem como seres puramente instintivos, que não se levam em consideração, que pretendem apenas ser operacionais no seu trabalho cênico, tenham o desejo de aprender qualquer coisa que seja na medida em que isso implique uma relação física, concreta com a atuação. Isto diz respeito até aos alunos instruídos e abertos, fora do palco, com relação à reflexão e à curiosidade intelectual. Quando você convida um especialista renomado para falar em classe sobre tal ou tais autores, de tal ou tais momentos históricos, frequentemente é um fracasso. Ao contrário, esses mesmos alunos podem ficar imensamente fascinados por qualquer um que venha ensinar-lhes a máscara neutra ou o salto em rotação completa sobre o corpo. A transmissão do saber, afora o técnico ou o corporal, faz-se no jovem ator de maneira transversal. O saber está nos livros. O jovem ator saberá, afirma ele, consultá-los se houver a necessidade. Muitas vezes, ele supõe que este não será o caso. Lembro-me que numa manhã, antes de abordar um exercício a respeito da admirável *Carta ao Pai*, tentei fazer com que a turma fizesse uma breve iniciação à obra de Kafka. Alguns alunos estavam diretamente deitados no chão, cochilando ou folheando seu livro. Como fiquei surpreso com isso, um deles contentou-se em me perguntar: "Quando é que vamos atuar?" Esse aluno não era nem o menos dotado, nem o mais insolente.

No início de minha direção do Teatro Nacional de Estrasburgo, em 1983, perguntei a Peter Stein, que se preparava para deixar a gloriosa Schaubühne de Berlim Ocidental, se ele gostaria de dirigir na escola um estágio consagrado a Kleist[1], do qual ele havia encenado, poucos anos antes, um memorável

1 Heinrich Von Kleist (1777-1811): dramaturgo alemão considerado um dos mestres do expressionismo teatral (N. da T.).

Prince de Hombourg (Príncipe de Hamburgo). Ele tinha chegado com uma abundância de documentos de trabalho e fitas de vídeos de espetáculos e pretendia dedicar a primeira das três semanas programadas a uma aproximação textual e audiovisual. Desde o segundo dia, não havia mais do que dois alunos. A questão o perturbou. Ele acabara de completar cinquenta anos. Sentia-se debilitado devido a uma gripe terrível. Um sentimento de fracasso total apossou-se dele. Atribuía o fracasso a si mesmo. Via nisso a prova de que a época da aposentadoria tinha chegado, na medida em que os alunos nada mais queriam a não ser fazerem-no compreender sua impaciência para subir ao palco.

No conservatório também, antes e depois de Estrasburgo, quase sempre experimentei ante os alunos-atores a necessidade de usar somente doses "homeopáticas" nos comentários ou na exposição prévia, e com a condição de que isso fosse uma relação evidente, imediatamente necessária para o trabalho cênico. Isso funciona de outra forma com alunos-cenógrafos ou técnicos que pude, ou que ainda posso encontrar. Porém, curiosamente, os alunos-encenadores que, há alguns anos, veem algumas escolas abrir-lhes as portas, revelam muito cedo a mesma impaciência de passar à ação tanto quanto seus colegas atores. É possível que, muito frequentemente, eles também tenham começado pela atuação, e que tenham diante de si, para ensiná-los, outro encenador, mesmo que de outra geração, mesmo que estes sejam, provavelmente, menos decididos que eles.

RIVIÈRE O senhor falou do ator "instintivo", que poderia opor-se ao ator "reflexivo", e é verdade que há, no caso, uma justa distinção: justa porque descreve alguma coisa observada na prática... Mas creio que seria o caso de evitar deduzir-se que o primeiro poderia ser tachado de ignorante, e que o segundo supostamente seria um sábio. Não seria antes a modalidade indireta de transmissão que deveria variar em função dos dois casos? Não podemos ser "indiretos" para com o instintivo da mesma maneira que com relação ao reflexivo. E o que talvez seja mais difícil, é fazer sentir ao instintivo que o conhecimento não é uma ameaça ao seu ser de ator, bem como fazer sentir ao reflexivo que ele não será destruído por uma colocação em dúvida ou entre parênteses do saber.

LASSALLE O pedagogo, assim como o encenador, jamais sabe o suficiente sobre uma obra. Quanto mais ele souber, mais estará livre para multiplicar hipóteses e propostas. Devido a isso, o aluno não deve esperar dele uma transmissão formalizada e exaustiva de seu saber. O mestre sabe. Isso, momentaneamente, é suficiente para o aluno. O que ele vai aprender é de outra natureza.

No teatro, é raro que a progressão seja contínua. Um aluno pode titubear num papel durante meses. Ele parece ficar à deriva, literalmente imobilizado, mesmo que, ao mesmo tempo, os seus meios técnicos estejam desenvolvidos. E depois, um dia, ele escapa. Teve acesso, de repente, àquilo que, até esse momento, não sentia, não compreendia? Ou se deu conta de uma espécie de mudança existencial, como o adolescente durante sua puberdade? Não sabemos. O que se sabe, seguramente, é que essa progressão, ou melhor dizendo, essa "libertação", não poderia ser programada, nem organizada, do ponto de vista único do calendário.

A pedagogia artística difere da pedagogia cognitiva. Ela consiste pouco na transmissão de um saber constituído. O percurso não está demarcado, os alunos são frequentemente imprevisíveis em sua expectativa, os objetivos variam de um para outro. Na singularidade de sua história, de sua sensibilidade, de seu imaginário, os alunos têm sempre uma escuta dupla. A menos determinante é a escuta racional. A outra, da qual muitos dependem, não é aquela desatenta, ausente, de um preguiçoso criado entre a janela e o aquecedor; mas sim a obsessiva, parcelada, meticulosa, maniacamente circunscrita, ou, ao contrário, aquela sonhadora, instável, tal como o pedestre que anda carregando os seus fones ouvindo seu *walkman*. Um aluno que boceja, que vai, volta, entra, sai, que se faz de bobo, tomado de uma estranha agitação, não está propriamente com má vontade. Ele pode muito bem preparar a sua entrada em cena trabalhando dessa forma a construção do seu papel. Quando se pinta um retrato, a pintura não está privada de seu modelo. Acontece o caso de um pintor ter que virar as costas para seu modelo a fim de melhor apreendê-lo. Acontece o mesmo no teatro com o ator diante do mestre. O tempo da disciplina, da concentração, chegará mais tarde, caso tenha que acontecer.

RIVIÈRE Vejo em que sentido é fecundo e produtivo dizer que há um prolongamento entre a pedagogia e a encenação. Mas não é a mesma coisa estar-se num teatro ou numa escola. O que distingue esse tipo de trabalho?

LASSALLE O lugar, o prazo, o horizonte. Um jovem aluno espera menos que você o coloque para ouvir um texto e mais que você se ponha a escutá-lo. Os alunos, às vezes, encantam-se com exercícios elementares (como dar ou receber uma bofetada, como beijar ou cair em cena) e ficam desamparados, agressivos, diante de provocações mais complexas (o riso em meio às lágrimas, o amor-ódio...). O lugar específico do teatro não é o texto na mesa, mas o espaço nu e o corpo em movimento nesse espaço. A primeira coisa a fazer com um jovem ator é aceitar apreciá-lo ali, como ele é, e devolver-lhe a sua imagem. Convide-o a sair de sua cadeira, saia também da sua. Ele tem necessidade de se movimentar e de ser reconhecido por você, movediço, mutante, mas por inteiro. Essa aceitação dele por você é, sem dúvida, a condição de sua aceitação dele por ele mesmo.

Lembro-me, por exemplo, foi há muito tempo, da primeira vez em que fui colocado na presença dos atores que devia dirigir na peça *La Locandiera* (A Estalajadeira) na Comédie Française. O interesse deles parecia dirigir-se menos às minhas modestas declarações de intenção do que às questões de horários, de organização, também à maneira pela qual eu tinha sido levado a escolhê-los, caso, contudo, "alguém" não os tivesse escolhido em meu lugar. Porém, ensaios iniciados, eles ficaram, pelo contrário, muito atentos aos meus comentários de leitura. Muitos dentre eles vinham de interpretar *La Villégiature* (A Vilegiatura) do mesmo Goldoni, sob a direção de Giorgio Strehler. Avaliei que muito do crédito que eles me concederam vinha da pertinência de meus conhecimentos e intuições goldonianas. Eles comparavam aquilo que eu lhes dizia com o que Strehler lhes havia dito, um ano atrás. Antes de começar a atuar, entregavam-se a um jogo tanto de comparações quanto de similitudes, diferenças, divergências, jogo de nuances e hesitações entre as duas propostas.

É raro que se aja assim com um jovem ator. Aos seus olhos, o primeiro desafio da relação pedagógica é ele próprio. O texto, por mais rico que seja, é apenas um dos caminhos para a descoberta de si mesmo. O jovem ator é alguém que nasceu separado, que se resigna mais dificilmente do que qualquer outro a chegar junto a uma identidade, uma função, um papel social. O teatro é frequentemente o refúgio daqueles que tentaram muito antes dele e que a sociedade não quis, que parece não tê-los querido. Depardieu dizia de uma maneira muito agradável: "Sou um sobrevivente da delinquência". Todo jovem ator não é um delinquente em potencial, porém todo jovem ator vive o problema de uma identidade fragmentada da qual não chega a reunir os pedaços sozinho. Mesmo os maiores, de um papel a outro, atravessarão mais tarde zonas de desequilíbrio. A pedagogia consiste talvez em mostrar ao jovem ator que a travessia de um papel pode dotá-lo de uma espécie de equilíbrio, de coerência interior, mesmo que provisória. Aqui, penso sobretudo nos jovens atores. Eles esperam, antes de mais nada, um pedagogo que os ajude a descobrir algo sobre eles mesmos que não sabem. Pedem-nos que os ajudemos a nascer. Ao final de uma sessão de trabalho, o jovem ator raramente lhe pergunta como vai indo com o papel, com a obra, com o projeto que você delineou. Ele lhe perguntará o que você acha dele.

Se um dos últimos desafios do encenador é eliminar do ator o seu gosto de brilhar, o seu narcisismo, ao pedagogo compete, num primeiro momento, fazer sua parte num sentido e no outro. Pode acontecer que, para obedecer ao mestre, o aluno combata o seu amor próprio e sucumba então à desordem, a uma verdadeira ruína interior. Seria preciso também desnudá-lo rapidamente, privá-lo de seu sistema de proteção? O que é que ele sabe? O teatro abrange tudo. O teatro se acomoda tanto aos suntuosos palácios desolados em terra de ninguém quanto aos espaços futuristas dos campos em ruínas. Quanto aos locais. Quanto aos corpos e às almas.

RIVIÈRE No centro do desejo de ser ator, e no coração do próprio ator, encontramos um sujeito despedaçado. O senhor diz que o trabalho do pedagogo consiste em reunificá-lo. Mas se tal sujeito arrebentado é aquele que cria a arte do ator, por que seria preciso tentar dar-lhe novamente uma unidade? A arte e a função do pedagogo não seriam, de preferência, fazer nascer uma relação diferenciada ante esse despedaçamento?

LASSALLE O ator aparece frequentemente, não sempre, como um sujeito despedaçado. Cada papel participa, do mesmo modo, de um certo despedaçamento. Mas não é a mesma coisa. No despedaçamento dos papéis, o ator acaba por descobrir um princípio de unidade, de construção, mesmo que provisório. Sem isso, ele não poderia refazer-se. Ora, não existe teatro sem a capacidade de refazer-se de um dia para outro, isto é, de integrar novas sensações, novas variações na identidade mantida sob uma forma. Alguns jovens atores enfrentam grandes dificuldades para se refazer, sobretudo quando se trata de interpretar uma peça na sua totalidade. A escola pode ajudá-los nisso, algumas vezes sem sucesso. Por outro lado, no despedaçamento do ator, o papel encontra prolongamentos, virtualidades, melodias, cores, uma transformação, uma nova variação. Mas em arte, tudo acaba sendo o construir-se, o escolher-se, o fixar-se numa duração e num espaço determinados; mesmo quando se trata daquilo que, no início, é despedaçado, desconjuntado, interrompido, contraditório.

O pedagogo não tem que substituir por uma identidade emprestada, artificialmente estabilizada, a identidade frequentemente despedaçada, instável, do jovem ator. Deve ajudá-lo a vivê-la numa relação lúdica, e não mais de angústia, deve ajudá-lo a viver na sua pluralidade, na sua diferença, nas suas ambiguidades, nas suas indecisões e nos seus humores variáveis. O pedagogo pode até ajudar a agravá-los ao revelar-lhe novas partes desconhecidas nele. Se o próprio ser do ator consiste na sua dispersão, nas suas descentralizações, na sua adaptabilidade infinita, no seu consentimento a todas as possibilidades em si mesmas, no seu apetite pelo desconhecido, na sua necessidade de abismos ou de cumes, então não é o caso de reduzi-lo, mutilá-lo através de conceitos tão fechados como o de um papel, modelo, unicidade de sentido, ditadura do dogma ou da tradição. Porém, ao mesmo tempo, seria perigoso abandonar o jovem ator às condescendências ruidosas, superficiais, de sua dificuldade de ser. Ele deve descobrir uma ordem na sua desordem, uma harmonia nas suas dissonâncias para cada novo papel, para cada inserção numa nova coletividade. Nisso haverá de residir, mais tarde, um novo perigo: muitos atores substituem sua imagem problemática, inconstante, dolorosa, que

fazem de si mesmos, por outras, como, por exemplo, aquela de um papel particularmente marcante que um dia se lhe impôs. Dessa forma, eles afastam o compromisso incerto, paradoxal, contrariado, que mantêm consigo mesmos, pela imagem lisonjeira e perene que o público escolheu para eles e que, a partir de então, passa a exigir deles. É provavelmente nisso que pensava Jean-Luc Godard quando afirmou: "O ator é aquele que sempre está, mas que nunca é".

O jovem ator, ao contrário, ainda é livre. Ele não existe verdadeiramente nem aos seus próprios olhos, nem aos olhos dos outros. É nesse momento de sua evolução que se deve ajudá-lo para que nunca se refugie numa "imagem pela outra", tão difícil, tão enganadora, tão perigosa, mesmo que tal escolha possa, por vezes, soar-lhe como: "Você apenas existe" – diz o pedagogo ao aluno – "em função de sua capacidade infinita de transformação. Movimente-se, mude e você será. Pare e você morrerá".

RIVIÈRE A atuação não é justamente a relação pacificada com um sujeito dividido, com os elementos explosivos?

LASSALLE Sim, no sentido em que se lhe diz que uma totalidade não é rígida, mas flexível, que existe um jogo entre os elementos que a compõem.

RIVIÈRE Seria preciso desconjuntar para que ele começasse a atuar.

LASSALLE Possivelmente, qualquer atuação comece por uma organização das peças. Como no caso das crianças, sobre as quais sabe-se bem que seu brinquedo preferido é o brinquedo quebrado. O ator também é uma criança que adora quebrar seus brinquedos, mas que deve aprender a consertá-los. Se o mundo nos for entregue como um quebra-cabeça, um jogo de montar, em desordem, a arte pode ajudar-nos a reconstituí-lo. Atualmente, sem dúvida isto se dá mais à maneira da *Guernica*, de Picasso, do que de *A Rendição de Breda*, de Vélasquez.

RIVIÈRE O saber que não serve para nada não poderia, justamente, servir para isso? Penso imediatamente na história de Champollion[2]. Ele decidiu muito cedo que seria ele quem

2 Jean-François Champollion (1790-1832): historiador e orientalista francês, criador da egiptologia, foi quem decifrou a escrita hieroglífica do Egito antigo. Em sua obra destacam-se *Gramática Egípcia* e *Dicionário de Egípcio* (N. da T.).

traduziria os hieróglifos. Muito próximo de seu propósito, e ainda muito jovem, tinha finalmente abandonado suas pesquisas durante um ano e partiu para recolher plantas nas montanhas. Pouco mais tarde, descobriu a chave da decifração dos hieróglifos. Recolher plantas foi o saber inútil que talvez lhe abriu os olhos. Seria preciso poder recolher plantas nas escolas de teatro...

LASSALLE O saber dito "útil" nem sempre o é. Deve-se saber abandonar a rota principal, pegar os caminhos transversais, os caminhos entre as cidades. Em arte, há somente meandros, bifurcações, caminhos escondidos, desvios.

RIVIÈRE É possível haver uma escola de desvios?

LASSALLE Que belo oximoro! Uma escola de desvios, não sei. Toda criação mantém a sua parte de rejeição às normas, a sua parte de desvios. O ensino também, mas a escola não forma nem o pintor, nem o músico, nem o cineasta, nem...

RIVIÈRE ...O ator?

LASSALLE Talvez mais, já que a criação do ator é, de alguma forma, complementar. Ele começa sendo somente um intérprete. Por isso mesmo, ocorre a necessidade de escola. Nela, o aluno faz as suas escalas, aprende a arte do copista, desenvolve e diversifica o seu instrumento. "O ator é ao mesmo tempo o violino e o violinista", dizia Jouvet. "Eu sou a ferida e a faca", afirmava Baudelaire de maneira especial. A escola pode contribuir para afinar as cordas do violino, para afiar a lâmina da faca. Porém, a alma do violino, o toque do violinista, a incurabilidade da ferida, como lhes ensinar? E quem? Onde? A escola pode formar os atores, os intérpretes; no entanto, e os artistas?

RIVIÈRE A escola não forma o artista, e contudo os artistas podem sair de uma escola.

LASSALLE Sim, com a condição de que o pedagogo também seja um artista, um criador. A transmissão, nesse caso, não se faz de técnica para técnica, de saber para saber, mas de princípio para princípio, de sonho para sonho, de uma alma para outra. Nesse sentido, o ator tem necessidade, senão de escola, ao menos de um mestre, a fim de que, discípulo e rebelde, chegue com a confiabilidade do intérprete à vulnerabilidade do artista. Quando isso acontece? Como? Desde o primeiro

instante, provavelmente. Mas quem o sabe? O mestre, sem dúvida. Ele deve então redobrar a exigência, a atenção desconfiada, a ternura áspera com relação àqueles que acha que pode escolher.

RIVIÈRE O que poderia legitimar, para o ator, a escola na sua qualidade de artista e não somente na qualidade de intérprete é o aprendizado necessário da "impureza" coletiva. Quero dizer que o trabalho teatral, o próprio exercício da arte é feito, enquanto obra coletiva, de adaptações, compromissos, incompreensões transitórias ou definitivas, de renúncias... E essa "imperfeição" não é apenas uma dificuldade como qualquer outra, a da pedra para o escultor, ou o fato de um verso precisar formar doze sílabas para um poeta, visto que é uma dificuldade humana e não material. Ela não é um defeito lamentável, pois é constitutiva dessa arte. É por isso que, sem dúvida, alguns grandes encenadores fizeram muito poucas ou quase nenhuma encenação, como Craig ou Appia. É por isso, igualmente, que não gosto muito do trajeto artístico de Copeau, pontuado por abandonos ou expulsões, como se, aos seus olhos, a "impureza" coletiva do teatro manchasse irremediavelmente a grandeza do ideal. Pode-se também observar na obra de alguns encenadores a obstinada vontade em reduzir essa impureza, em sujeitar artisticamente o ator, e aí penso em Grotóvski ou em Vassíliev.

LASSALLE Essa busca da pureza, de rarefação extrema do signo e da palavra, não acontece sem que seja discutível. Atualmente, pode-se detectá-la, por exemplo, em Régy, em Vassíliev, até mesmo em Bob Wilson. Tenho medo de, por vezes, perceber nisso como que um retorno ao irracional, à fuga de sentido, a místicas fúnebres, ao indizível e ao inefável preconizados por certas liturgias. No pior dos casos, a regressão, a hipnose, o espírito de seita são ameaçadores. A intolerância dos discípulos só tem paralelo com sua fúria de purificação. Palavra terrível, de vestígios terríveis.

Contra o perigo de inclinações tão radicais, curiosamente em consideração a muitos jovens, pelo menos duas lembranças se impõem. No teatro, mesmo a abstração ganha corpo. Ela se encarna em corpos compulsivos, sexuados, cheios de humor, em movimento, em tensão, em esforços divididos entre o

descaminho e a proibição, carnavalescos e mendigos se preciso for. De uma maneira ou de outra, o teatro não pode fazer economia do mundo no qual está inscrito, do momento histórico em que atua. Ele é por excelência um processo de socialização: isso se dá no palco, onde o ego do ator atinge o "nós" do grupo; na sala, onde as percepções individuais não suprimem a consciência do pertencimento à coletividade. Porém, se o aluno jamais acabará com suas pulsões narcisistas, a escola tampouco acabará com a tentativa de continuar sendo, simultaneamente, fortaleza e casulo.

É por tais razões que, como pedagogo, sempre tentei fazer evoluir minha aula, que parte de uma justaposição aleatória de individualidades caminhando para um grupo unido por práticas e apostas partilhadas. Também é por essas razões que tentei sempre sair para "fora dos muros", sair fora do repertório e do setor profissional, para ir com meus alunos ao encontro do mundo real, nos bairros da metrópole, nos subúrbios de operários e mestiços, nas cidades desertas, para qualquer lugar onde possuir um trabalho se mantém como a primeira das felicidades, onde não ter trabalho significa condenar-se a guetos intoleráveis. Do mesmo modo, sempre insisti em ter uma oficina dedicada aos teatros marginais (comunidades carentes, prisões, hospitais etc.) funcionando permanentemente na escola.

"Entre o mundo e você, escolha o mundo" dizia Kafka. Dezesseis anos de Théâtre Studio, em Vitry-sur-Seine, me vêm à memória cotidianamente. Não me arrisco mais a esquecê-lo.

RIVIÈRE Colocando de lado o coletivo, outro ponto me parece legitimar a escola para o ator, tanto quanto para o artista. Trata-se do aprendizado da dificuldade do olhar. Um dia, um aluno veio me ver no final do curso e me disse: "Como o senhor faz para achar interessante aquilo que lhe dizemos?" O aluno, sem dúvida, não tinha a menor ideia de que tinha acabado de me fazer um cumprimento. Eu dizia a mim mesmo que seria bom se o aluno aprendesse a trabalhar a dificuldade de um olhar que desloque o seu ponto de vista sobre si mesmo. O aluno então descobriria que aquilo que parecia estar ao seu lado, secundário, insignificante, e ao qual ele não prestava atenção, fazia parte dele, tinha um sentido e um valor.

A escola permitiria aprender a viver sob a imposição desse olhar que se desloca.

LASSALLE O que significa, no teatro, olhar verdadeiramente para o outro? Experimentar, de verdade, o contato de sua mão, de sua pele? Encantar-se com um gesto na vida milhares de vezes recomeçada, espantar-se com um objeto, aliás, milhares de vezes utilizado? O que significa descobrir a impossibilidade repentina de falar no meio de uma frase, de movimentar mais fortemente um movimento? Uma verdadeira pedagogia do teatro conduz sempre, de uma maneira ou outra, à estranheza do familiar, ao estalo do monótono, à desconfiança dos momentos ditos "fortes", à riqueza dos momentos ditos "fracos". Como exprimir simultaneamente o entusiasmo do desejo, a força de sua proibição? Como chegar à impenetrável simplicidade do pouco, ao infinito do quase nada? São essas as questões que sempre se fazem presentes entre o mestre e o aluno. Atua-se sempre pela primeira e última vez. Não há lugar para o habitual, para o indiferenciado, para a atuação corriqueira, para a falsa aparência, para a aproximação, para a palavra negligenciada pelo pensamento ou pela sensação. Do contrário, a arte se evapora. Frequentemente sem volta.

Nesse ponto, estamos longe de um teatro visceral, do paroxismo contido nas orgias de decibéis, nos efeitos especiais e projeções coloridas. Mas na sua impaciente doçura, a pedagogia da atuação não agride menos o aluno do que a do excesso ou da ofensa. Acontece mesmo, nos primeiros momentos, que o aluno, seguido mais de perto, desnudado internamente, rebela-se. As mais belas declarações de amor, no teatro, começam frequentemente na recusa ou no afrontamento: "Não posso fazer nada", diz o aluno ao mestre, com esse olhar diferente que você está me dirigindo, com essa liberdade à qual você me convida. "Vejo nisso uma recusa do teatro, e não o aceito." Porém, acontece de o mestre perceber o murmúrio do sim no fracasso do não. Chegará um dia em que o aluno, dominado e talvez conquistado, dirá: "Era somente isso, então, que o senhor estava pedindo? – Sim, apenas isso –, responderá o mestre. – Nada além disso".

Quarta Conversa

13 de junho de 2003

O GESTO EXATO. A OBSERVAÇÃO, O REALISMO, A INICIAÇÃO. AS DUAS HISTERIAS. A EXCITAÇÃO DO ESPETACULAR, A DISTÂNCIA, A "PENSATIVIDADE"[1]. A ESCUTA DO OUTRO. O CORPO DEVORADOR.

JEAN-LOUP RIVIÈRE No início destas conversas falamos da tradição, ou mais precisamente da tradição ausente, mais tarde falamos da dicção. Gostaria que falássemos da aprendizagem do gosto pelo gesto. Não há, ou não há mais, código gestual fixo, quer dizer, um modo estereotipado de significar corporalmente uma emoção ou uma paixão. Mas isso não significa que não se deva ter um aprendizado do gesto. Eu começaria, com prazer, a partir de uma lembrança, a encenação de *Os Justos,* de Camus, há alguns anos, no Odéon. A peça, que coloca em cena jovens revolucionários russos, bem no início do século XX, foi deslocada temporalmente e se passava nos anos de 1970. No transcorrer do espetáculo, viam-se jovens revoltados fumando nessas reuniões, e fiquei muito irritado pelo fato de que os atores não sabiam segurar um cigarro. Nos militantes revolucionários dos anos pós-1968 há uma maneira muito peculiar de segurar um cigarro, de soltar a fumaça etc. O signo referente à mudança de época não poderia ficar, a meu ver, reduzido à cenografia e ao figurino. O gesto era falso e todo

1 *Pensivité*: neologismo da língua francesa. Diz-se daquele que tem caráter pensativo (N. da T.).

esse pequeno detalhe destruía não somente a verossimilhança, como também a atitude estética do espetáculo. A indiferença a esse detalhe era o sinal de uma indiferença mais generalizada no que diz respeito ao trabalho sobre a forma. Os atores em formação não deveriam fazer "apontamentos" gestuais? Um pintor utiliza o seu pequeno caderno de rascunhos, Messiaen[2] ia escutar os pássaros... A observação da realidade não deveria ser estimulada pelo aprendizado? A exatidão do gesto faz parte de um saber a ser adquirido. Não há um realismo indispensável na arte do ator?

JACQUES LASSALLE Isso coloca, sem dúvida, também a questão da relação com a imitação. A imitação é um dom maravilhoso, porém é específico, e mesmo quando se trata de um ator, o seu dom de imitação não tem nada a ver, exatamente, com a arte do ator. Anedota por anedota, recordo-me de uma passagem em Moscou, há alguns anos, durante a turnê de *O Misantropo*. Iríamos tomar o café da manhã numa das imensas salas do restaurante do hotel moscovita para estrangeiros. Wladimir Putin tinha acabado de suceder a Boris Yeltsin no governo russo. Nós fazíamos alusões à atualidade. De repente, Andrzej Seweryn, Alceste que estava de bom humor naquela manhã, desapareceu momentaneamente, prevenindo-nos de que iria nos fazer uma surpresa. Alguns instantes mais tarde, empurrando a enorme porta principal com um rápido tapa com as costas da mão, ele veio até nós, as pernas ligeiramente arqueadas, a traseira baixa, os braços esticados em sentido contrário ao movimento mecânico das pernas, impassível, tentando enxergar melhor, talvez com um leve sorriso congelado nos lábios. Era Putin-Seweryn, inspirado sem dúvida nos séculos de litígio russo-polonês, que vinha "clonar", sob nossos olhares, o novo presidente russo. Ficamos divididos entre o riso e uma espécie de pavor. Um ano mais tarde, quando fui convidado juntamente com alguns encenadores russos e estrangeiros para nos encontrarmos na casa dele

2 O francês Olivier Messiaen (1908-1992) foi compositor, organista e ornitologista. Na Batalha da França, foi feito prisioneiro de guerra e durante a prisão compôs o *Quarteto para o Fim dos Tempos*. Ao deixar a prisão, em 1941, foi nomeado professor de harmonia e em 1966 tornou-se professor de composição no Conservatório de Paris, onde permaneceu até 1978 (N. da T.).

para uma "conversa informal" com o mestre do Kremlim, vi a enorme porta abrir-se e Putin vir até nós. Era Seweryn! Quase morri de tanto rir.

Antoine Vitez foi provavelmente o maior imitador que me foi dado conhecer. Feroz pela ação reiterada de ternura, imitava somente pessoas próximas e amigos. Ele os fazia retornar ao mais secreto de si mesmos, por intuição, por profunda empatia, um pouco como o fotógrafo que ele também era, como tinha sido seu pai, e que sabia descobrir em seu modelo um relâmpago instantâneo, a impressão que o mesmo lhe passava.

De minha parte, meus alunos, meus atores, imitaram-me muito. Parece que isso não é muito difícil. Há tempos, quando chegava à minha aula, ou mesmo ainda hoje quando entro numa sala de ensaios, os presentes explodiam, ou explodem, de tanto rir. No início, eu me espantava, e então me explicavam que este ou aquele aluno tinha acabado de me imitar. Às vezes, aceitavam recomeçar na minha presença. Sob o estímulo cruel da observação, eu adivinhava algo assim como que uma declaração de amizade.

Só se imita bem aquele de quem se gosta. Ao imitar, frustramo-nos, mas não se pode falar exatamente em criação. O ator, ele mesmo, não imita a realidade, ele a reconstrói. A partir de elementos da observação, ele inventa uma figura nova, para a qual toma emprestados diversos modelos, condensa-os, e os transcende todos. Don Juan é muito mais que a cópia do príncipe de Conti, Alceste muito mais que a cópia de La Mothe Le Vayer ou do duque de Montpensier. Em *O Grande Ditador*, Chaplin faz muito mais do que imitar Hitler. Ele volta suas armas contra ele e o critica mortalmente. Volto a pensar naquela espécie de pavor que experimentei diante de Seweryn-Putin. Seweryn fazia mais do que imitar Wladimir Putin. Ele fazia brotar de si próprio aquilo que havia nele de Putin. Por meio da interpretação feita à maneira dos "mestres loucos" africanos, dos possuídos de Strindberg, ele se libertava disso.

RIVIÈRE Seria preciso que houvesse oficinas de imitação...

LASSALLE Com a ressalva de que temos que nos lembrar: imitar, nesse caso, não consiste em reproduzir, mas sim em recriar; pela condensação e decomposição de vários gestos em

um, para se atingir uma espécie de gesto genérico, jamais visto e contudo familiar.

RIVIÈRE O que levaria ao ponto de dizer que se poderia representar alguém arrancando-lhe justamente aquilo que não lhe pertence propriamente...

LASSALLE Ou então procurando o meio de universalizar e historicizar, algumas vezes, aquilo que inicialmente poderia parecer apenas o caso de uma única pessoa. Um bom imitador raramente é bom ator. Isso porque os papéis que ele recebe a incumbência de representar não têm, na vida, modelos que lhe sejam anteriores. O papel é uma ficção que só pode ganhar corpo em uma outra ficção: aquela que o ator produz dia após dia, a partir do seu imaginário, de sua memória, das suas mentiras mais verdadeiras do que as verdades da vida.

RIVIÈRE Seria um pouco como o trabalho de um tradutor.

LASSALLE Se você quiser assim.

RIVIÈRE Uma imaginação ao mesmo tempo livre e influenciada.

LASSALLE Nesse caso, mais do que traduzir é passar de uma língua para outra, enquanto atuar é, ao mesmo tempo, passar de um corpo imaginário, aquele que é induzido pelo texto, para o corpo do ator, que se encontra disponível no palco. Desse ponto de vista, encontrar um gesto preciso para o ator é, da mesma forma, arrancá-lo do natural da vida e fazê-lo atingir a totalidade do papel por meio da apreensão, da colocação em evidência de um detalhe aparentemente minúsculo. O teatro é, antes de mais nada, metonímia. Através da parte atinge-se o todo.

RIVIÈRE O senhor se lembra de trabalhos relacionados com a elaboração de um gesto exato?

LASSALLE Em uma de minhas últimas encenações, adaptada de uma narração de (Marguerite) Duras, a ação se passa em Paris durante o verão de 1944; são os últimos dias da Ocupação. O personagem chega de bicicleta. Ele está vestido com uma roupa soberba de três peças e protege sua calça com presilhas de bicicleta. Como tirar e tornar a colocar as ditas presilhas sem alterar a elegância do personagem? Era preciso aliar justeza de observação, precisão documentária do gesto da mão e um humor delicado do oximoro relativo às vestimentas. Quanto a esse aspecto, o gesto excede a anedota; num relâmpago ele

restitui o clima, a cor, o experienciado, o reencontro de um momento histórico, nesse caso o da França ocupada, do toque de recolher, dos cartões de fornecimento de suprimentos, dos gasogênios, dos táxis-triciclo, da fome e da delação. Um gesto, no teatro, deveria ser sempre novo, escolhido, distinto do estereótipo, da insignificância ordinária que o ameaça. "Espaceie e recorte os teus gestos no palco da mesma maneira que o tipógrafo imprime as palavras sobre a página", pedia Walter Benjamin aos atores.

RIVIÈRE É um tema muito importante. Tenho a impressão de que a formação dos atores não permite suficientemente o trabalho de observação, sem dúvida porque se imagina que esse tipo de trabalho é sempre efetuado somente numa perspectiva realista, ao qual ele não é redutível. Isso me faz pensar, por exemplo, num *topus* gestual: o alcoólatra prestes a beber. Os atores o fazem frequentemente de forma frenética, enquanto que a observação de um alcoólatra num bar mostra-o atento, precavido, discreto, até moderado e quase cerimonioso. Uma observação mal feita não é uma falta contra o realismo, mas contra o próprio teatro, pois não existe teatro sem realismo: a presença real de um corpo humano faz com que a questão do realismo se coloque e que seja sempre colocada, seja qual for a estética do espetáculo, naturalista, simbolista, burlesco etc.

LASSALLE Antes de filmar *O Batedor de Carteiras*, Robert Bresson pediu a seu ator, Martin Lassale (não um ator, mas um modelo, como ele dizia no sentido pictórico do termo), para estudar com um grande ilusionista, durante algumas semanas, a técnica do roubo de carteiras, com comparsas. Ele quis que esse treino fosse meticuloso, obsessivo, reduzindo o risco ao mínimo e trazendo consigo, no entanto, o medo e os prazeres. O filme é um documentário magnífico sobre "a arte" do batedor de carteiras, simultaneamente virtuosa e demoníaca. Mas, no seu desfecho, no seu olhar decantado de tudo aquilo que não seja a sucessão essencial e musical dos gestos do ladrão, o cineasta está nas antípodas de um cinema documentário. Realista, sim, porém à força da estilização, quase da abstração. Não é preciso descer e ficar por três semanas no fundo de uma mina para representar um minerador; mas pode se tornar indispensável aprender os gestos de um minerador ou de um trabalhador numa linha de

montagem. Chaplin, em *Tempos Modernos*, vai muito além do simples mimetismo; porém ele faz-lhe empréstimos parciais e seletivos para exprimir a totalidade de uma condição no universo concentracionário da grande indústria. Em arte, é preciso sempre preservar algumas pepitas de realidade para alcançar a verdade suprema do mentir verdadeiro.

RIVIÈRE É exatamente por essa razão que a questão da observação não é redutível a uma perspectiva realista.

LASSALLE A observação já é uma criação. A arte consiste muito mais em suprimir do que acrescentar. Os gestos dos quais estamos falando são os gestos apurados, escrupulosamente analisados, desconstruídos e depois reconstruídos a fim de preservar somente o essencial. Pode-se encontrar o mesmo processo na operação de passagem do oral para o escrito. Quando queremos preservar no escrito alguma coisa do falado, tudo que estiver na categoria do aproximativo, da onomatopeia, das inflexões, de suspensões da frase falada, deve ser escolhido e reconstruído.

Há milhares de maneiras de se falar do vinho. Há também milhares de maneiras de servi-lo, de abrir a garrafa, de bebê-lo. Mas o ator deve escolher, a cada vez, uma maneira e nos surpreender com ela, como se se tratasse de um gesto descoberto pela primeira vez e, talvez, pela última.

RIVIÈRE É engraçado, esses exemplos remetem preferencialmente aos tóxicos: o tabaco, o álcool...

LASSALLE É indiferente o fato desses exemplos terem relação com o álcool ou o tabaco – esquivo-me da responsabilidade de tachá-los ou não de tóxicos – ou de remeterem a qualquer outra coisa; o fato é que há sempre uma sensualidade no gesto preciso. Ele deve ser saboreado, salivado, reconhecido pelo aroma, como no melhor da arte culinária. Sob esse ponto de vista, o contista Dario Fo[3] é extraordinário. Tão preciso e documentado, tão atento à historicidade quanto os melhores atores do Berliner Ensemble[4] na época do *gestus* brechtiano, ele introduz acessoriamente uma alegria polêmica, uma dilatação

3 O italiano Dario Fo é escritor, dramaturgo e comediante, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1997 (N. da T.).

4 Companhia teatral fundada em 1949 pelo dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht na antiga Berlim oriental (ex-comunista) (N. da T.).

carnavalesca, um prazer corporal propriamente irresistíveis. Todo jovem ator deveria estudar longamente a arte de Dario Fo; aliás, como também a de Karl Valentin, de Pierre Etaix, de Jacques Tati e, claro, dos burlescos, do filme mudo americano, Buster Keaton para começar. Ele deveria também, incansavelmente, frequentar o circo (o antigo e o novo) e o *music-hall*. (Ah, o gestual de uma Piaf, de um Montand, de um Salvador ou de um Sammy Davis Jr., você sabe, aquele de quem seu amigo Sinatra afirmava que era um irresistível sedutor mesmo sendo negro, anão, judeu e caolho...)

RIVIÈRE Tenho a impressão de que há, hoje em dia, um culto à "energia" que tem como consequência o abandono do trabalho sobre as formas. Faz-se os alunos acreditarem que seus corpos estão nos seus corpos...

LASSALLE ...E, nesse caso, é preciso sair para procurá-los em outro lugar. O teatro tem horror ao corpo histérico. Ora, espontaneamente, o ator é histérico. Os atores acham que sua histeria é garantia de sua autenticidade, do seu comprometimento, de sua oferenda a si mesmos. Sempre tento "acalmar a parte contrária". Desde a primeira leitura, peço aos atores que não me proponham nenhuma interpretação. "Não atuem. Deem a entender apenas o esforço de concentração que exigem de si mesmos para compreender o que estão lendo." No teatro, nada mais existe a não ser habitar o seu pensamento, de mostrá-lo no trabalho. Amiúde, vê-se tanto muitos atores ausentes do pensamento no texto quanto ausentes dos seus próprios pensamentos. Nesse caso, é possível ver-se um grande ator num estado que se poderia chamar de presença multiplicada: presente no pensamento do texto, na maior ou menor qualidade de escuta dos seus parceiros e do público, presente da mesma forma nos pensamentos e sentimentos que, ao mesmo tempo, o atravessam. "Vocês, comecem já a estar presentes sem interrupção no pensamento do texto que estão proferindo. Que o texto não fale no lugar de vocês. Que ele não os preceda, nem os 'deixe no meio' do caminho. Não o sacrifiquem muito menos às ideias paralelas, às invenções do papel, por mais gratificantes que sejam. Não sejam como o intérprete de uma fábula de La Fontaine, que pronuncia de forma inaudível o 'canto dos pássaros' de seu modelo, tão encantado fica

com sua 'plumagem' e com os sons e os gracejos que inspiram. Em seguida, e somente em seguida, viriam outras questões", digo frequentemente aos meus alunos. "Tchékhov percebeu, nos grandes atores, a capacidade de se precaverem de certas falhas de memória em meio à mais absoluta concentração. Sejam como esses leitores-viajantes que, vez ou outra, levantam os olhos da página e olham, através da janela ou da escotilha, para o céu, para as paisagens que se sucedem, o espírito sempre atento àquilo que estão ocupados em ler. O que denominamos de presença do ator é, possivelmente, a sua dupla capacidade de, em meio à maior concentração, arrebatar o seu público, simultaneamente dentro e fora, no interior e nos confins do papel, no próprio ritmo de sua respiração e de sua fantasia."

Quanto ao corpo, ocorre a mesma coisa. Nunca se determina o primeiro gesto suficientemente. Ele gera todos os outros. É o *incipit*. Da mesma forma que a primeira palavra, o primeiro toque no tecido, a primeira nota, o primeiro gesto é decisivo. Aqueles que se seguirem serão feitos à sua imagem, escolhidos, senhores de seus contornos, de sua rapidez de execução, livres para se realizar até o seu fim ou para interromper-se como que suspensos. O ator, simultaneamente, espanta e transmite segurança. A surpresa chegará, mas tão violenta, tão repentina quanto o possa ser; ela não colocará jamais em perigo a nossa tranquila certeza de estarmos no teatro, de continuar no reino da sugestão, do sonho, do simbólico, que partindo totalmente do real, não deseja ser mais do que a promessa manifesta de outras realidades até ali dissimuladas.

O jovem ator frequentemente começa exagerando ao interiorizar em excesso as modalidades de expressão físicas ou afetivas de ordem histérica. Isso porque, hoje em dia, uma grande parte do teatro convida-o a todos os paroxismos e exageros, na embriaguez de uma conquista desenfreada do espetacular desmedido, de um deboche descontrolado de energia, de um exagero desmedido, e o avilta como se fosse cobaia manipulada, como fantoche desvairado e desarticulado.

Como proporcionar-lhe o gosto pela paciência, pela distância e pela "pensatividade" necessárias? Como lembrar-lhe da atuação como construção, do papel como partitura e não como identificação ilusória? Como convidá-lo à escuta, a "reagir" ao outro, ao invés de ceder unicamente às loucuras, às tribulações e às compulsões do ego?

RIVIÈRE No início de nossa conversa, evocamos o realismo e a observação; o que dissemos então está ligado ainda ao aprendizado da interpretação com um parceiro. "Escutar o outro" é uma técnica, uma disposição de espírito, um conselho? Como podemos aprender a escutar?

LASSALLE Quando eu mesmo era aluno no Conservatório de Paris, o outro, o olhar do outro, a reatividade do outro, a voz do outro, o corpo humoral do outro, orgânico, animal, tanto quanto social, estético e cultural, na realidade ele não importava, nada do outro importava. Tínhamos somente que dar conta do texto, da oralização do texto. O fato de mudar de parceiro, de não ter trabalhado com ele "antes" de "apresentar" a cena solicitada pelo professor, não tinha grande importância. O citado parceiro estava encarregado apenas de "fazer a réplica do diálogo". De onde resultava a extensão da função à pessoa. "Estou procurando uma réplica", "Perdi a minha réplica", "Você poderia me ajudar a achar uma réplica?" Essas são expressões ouvidas habitualmente nos dias de concurso no conservatório ainda hoje. Em alguns cursos, em algumas classes, certos alunos, protegidos por armaduras, tornaram-se "especialistas em réplicas", algo como os "substitutos de plantão" no cinema ou na ópera. Frequentemente, tinham algumas ideias sobre o movimento a ser dado à cena, sobre os "lugares" geralmente mais apreciados pelos professores e pelos examinadores. Os alunos mais novos os escutavam. Esta era também uma maneira de transmissão.

Atualmente, após tantos anos, "o outro" encontrou devagar o seu lugar em todas as formas de teatro. Nem sempre como conviria. Também nesse domínio, seria interessante fazer o esboço de uma "patologia" de excessos ou erros. Após a redescoberta de Artaud por volta de 1968, da contribuição de Grotóvski, das tradições chinesas, hinduístas, japonesas, da dança-teatro desde Cunningham e Pina Bausch, do retorno das máscaras da *Commedia dell'Arte*, o corpo, o seu, o do outro, preenche plenamente o espaço. Abusivamente, exclusivamente algumas vezes. Não se tem mais temas, história, sentido

constituído, troca de texto, tem-se uma indistinta tagarelice gritada, murmurada, palavras salmodiadas, na opressão de corpos supliciados, extasiados, desnudados ou, ao contrário, cobertos de ornamentos para estranhas cerimônias.

Há também outros "devoradores", parceiros hegemônicos, vampirescos, para os quais nada preexiste à obra, à situação, à identidade dos papéis. Esse parceiro-guru é por vezes o encenador ou até o próprio pedagogo, em cuja ausência qualquer um "habita", confisca a obra em proveito próprio, instrumentaliza e manipula infinitamente os pensamentos, sentimentos, as sensações de seus parceiros ou intérpretes. Sonho com a terrível figura de *Monsieur Ouine* (*Senhor Sim-Não*), de Bernanos, o luminar, dissimulado, hipócrita, importunado por desejos, carregado de proibições, negador incansável, travestido de dialético, na verdade um mero contestador, especializado em sofismas capciosos, no final das contas castrador, amante canibal de carne fresca.

Seria preciso falar também do ator-estrela. Ele não nega o outro. Sabe valer-se dele, mas se possível fora de enquadramento, quando a câmera não o esteja filmando, e que filme somente o seu rosto de estrela ouvindo na ausência da tela, no afastamento da cena, ou respondendo-lhe. Diminuir, encobrir, subsidiar para fora do círculo luminoso do projetor em fuga, finalmente negando a presença do outro até que essa prática se transforme em prática corrente no *star-system*. Infelizmente, é mais do que uma bobagem, cujo aparente beneficiário não aparece. Recordo-me de um cartaz: ele representava a atriz-vedete ajoelhada aos pés de um parceiro sem rosto e sem busto. "Amanhã, vou mostrar o corpo inteiro", teria dito alegremente com precaução o "decapitado" à estrela, da qual, de resto, ele admirava sem dúvida o talento e não subestimava seu poder de influência e emprego.

Acontece também de o outro não falar mais. Que ele (ou ela) não seja mais que um grito na sua garganta ou uma nota continuamente empacada nos agudos. Nada resiste a esse tipo de formalismo vocal. Nem a obra atomizada, nem o parceiro "embaraçado", nem o espectador há muito tempo esquecido, abandonado em algum lugar no cais... O corpo não se limita às vértebras superiores: "Atores, meus alunos, meus amigos, meus companheiros, por favor, não gritem, não cantem, contentem-se em falar, em responder somente na medida daquilo que vocês compreendem e daquilo que vocês sentem. Nem menos, é claro, nem mais, nada mais".

Quinta Conversa

16 de junho de 2003

O PENSAMENTO DO CORPO. SABER REINTERPRETAR. "O INSTANTE DECISIVO." O PRIMEIRO MOMENTO. APRENDER A REFAZER. SABER ESQUECER. ESTAR PRONTO PARA ATUAR. O DOM E O TALENTO. O ARTISTA, A CRIANÇA, A ESCOLA. ANULAR-SE, ENVOLVER-SE.

JEAN-LOUP RIVIÈRE Na última vez em que conversamos a propósito da escuta, chegamos a falar dos "estados" do corpo. Há muitas ilusões sobre o corpo do teatro, o corpo no teatro. Elas partem da ideia, que é antes de mais nada uma crença, segundo a qual quanto mais nos distanciamos do código, mais nos aproximamos de uma verdade. Ter-se-ia, nesse caso, uma versão estética da ideologia pétainista[1]: "O corpo não mente". Exibir o corpo, fazê-lo ecoar a materialidade, seria escapar ao código, consequentemente à mentira, à inautenticidade, ao que não interessa. É uma ilusão, não há nada mais "codificado" que o corpo. Veja a dança... Na realidade, a fuga "energética" aproxima-se do "codificado", ao pretender distanciar-se dele. É ideia corrente que quanto mais se é agitado, frenético, sanguíneo, mais se é verdadeiro, profundo, sincero... Ora, no

1 Marechal Henri Philippe Benoni Omer Joseph Pétain (1856-1951): militar francês, líder do governo instalado na França pelos nazistas durante a Ocupação. Propôs a substituição dos valores liberdade, igualdade e fraternidade, defendidos em 1789, por família, trabalho e pátria. Seu regime seguia uma ideologia ultraconservadora, de cunho católico-tradicionalista, antidemocrático e anticomunista, sustentado por uma direita fascista, na época, a *Action Française* (Ação Francesa) e ainda com características racistas, empenhada em ações antissemitas (N. da T.).

teatro, sabemos, o sangue e os humores são cosméticos, ornamentos. Por outro lado, ao mesmo tempo é um problema bastante complicado: o senhor falou ainda há pouco sobre a histeria e a necessidade de se lhe escapar. O senhor tem razão, o teatro que amamos é aquele que preservamos, mas ao mesmo tempo não existe mais teatro sem histeria, se por isso entendermos – a definição não é muito rigorosa –, um "corpo que se põe a 'falar' na falta de outra 'língua'". O teatro não pode privar-se de certa histeria: ele coloca no palco um corpo que tenta articular aquilo que a linguagem não consegue, ou que imagina tacitamente, ou que desmente etc. É, sem dúvida, a missão mais delicada na arte do ator e, portanto, na sua formação: desfazer-se de qualquer histeria nele existente.

JACQUES LASSALLE Você tem razão: trata-se de recusar completamente qualquer histeria existente nele ou, talvez, caso se queira deixar mais claro, modificar a histeria. O teatro tem horror ao pleonasmo. Se a atriz que interpreta Fedra acentua a histeria de seu próprio corpo, ocorre um pleonasmo e uma sobrecarga. Nenhum papel preexiste àquele ou àquela que o interpreta. No entanto, aquele ou aquela que atuam transformam seu corpo durante a construção de seu papel. A histeria dos pacientes de Charcot[2] é apaixonante: ela se torna o seu próprio teatro. Porém, não tem nada a ver com a histeria escolhida, controlada, transformada da atriz que interpreta Fedra. Esta é a histeria perturbadora, jamais vista até então, do corpo singular, contrariado, irradiado pelo papel, tal como a atriz o recriou, e não a sua histeria, a dela, ou aquela, previsível e insignificante de determinado modelo anterior, de determinado arquétipo de convenção.

Para alcançar essa transformação do corpo do ator, por conseguinte sua histeria habitual, o encenador pode, com precaução, alternar a argumentação, a delicadeza ou a tensão de

2 Jean-Martin Charcot (1825-1893): médico e cientista francês, destacou-se no campo da psiquiatria na segunda metade do século XIX. Foi um dos fundadores da moderna neurologia. Suas maiores contribuições para o conhecimento de doenças do cérebro foram o estudo da afasia, a descoberta do aneurisma cerebral e as causas da hemorragia cerebral. Em seus estudos, concluiu que a hipnose era um método que possibilitava o tratamento de diversas perturbações psíquicas, dentre elas a histeria. Foi professor de diversos alunos ilustres, dentre eles Sigmund Freud (N. da T.).

certo arrebatamento. Nada de tática no seu esforço. Uma exigência incansável e a transparência da paixão: "Não poderemos continuar assim, nesse engano, nessa insatisfação, nessa vaga elaboração de um procedimento técnico, de um fingimento. Seu insucesso é antes de tudo o meu. Nem você nem eu podemos prosseguir desse modo. Devo dizer isso não obstante o incomode, mesmo se você e eu não conseguirmos dormir à noite. Basta que você o admita. Quero conhecê-lo. Quero que você se surpreenda ao me surpreender. Quero despertar para outra coisa com você, graças a você. Este ideal de ultrapassar-se a si mesmo, do desaparecimento de si mesmo em você, é o único presente que, absolutamente, eu lhe devo!"

Acontece ouvir-se sobre meus espetáculos: "A encenação é invisível, mas jamais tinha visto esse ator, essa atriz, como os vi hoje". Considero esse tipo de comentário como um elogio, mesmo que se oponha àquilo que eu esperaria que se dissesse. "Obrigado por me destruir", deveria dizer qualquer ator ao seu encenador acrescentando, a partir de Kafka: "Se você não me tivesse destruído, teria sido meu assassino". Visto que, acabar com o convencional, o estabelecido, o apresentável, o esperado em arte significa renascer, recuperar a vida.

"O corpo tem seu próprio pensamento", disse em algum lugar o coreógrafo William Forsythe. Apenas (em muitos casos), ocorre que o corpo pode traduzir as ambivalências, os encadeamentos trançados, torcidos de nossos pensamentos e sensações. Partir do corpo, interrogar o pensamento do corpo para construir um papel: quantas vezes, com meus alunos, com os atores, comecei por isso!

RIVIÈRE Ouvi-o utilizar a seguinte fórmula: "Não interpretamos, reinterpretamos". Isso significa que representar é sempre reinterpretar? Contudo, o "refazer" supõe que algo se mantém. Aprendemos, nesse caso, a "fixar"? E como? A habilidade do ator consiste no "saber refazer"?

LASSALLE A questão do "refazer" colocou-se para mim, muito cedo, como a questão principal. Meu amor pelo cinema – quantas vezes não disse que o cinema nasceu do teatro e que eu próprio nasci do cinema? – conduziu-me, por instinto, a buscar "a melhor tomada", aquilo que o fotógrafo Cartier-Bresson define como "o instante decisivo". Sempre há, durante um ensaio,

de um exercício em aula, um "instante decisivo". Tudo aquilo que preparamos, comentamos, recomeçamos, desaparece ante o surgimento do imprevisto, do milagre da vida recuperada repentinamente em meio ao artifício. A irrupção desse momento encantado suscitava minha surpresa e gratidão, e, na maior parte do tempo, nem sempre, também acontecia com meus alunos ou intérpretes. Chamei esse momento como "a boa tomada", e convidava todos a confiná-lo exatamente em um canto de sua memória, a fim de recuperá-lo quando nos fosse necessário.

Porém, não sabendo, nem querendo muito "fixá-la" de uma só vez, com medo de alterar sua evidência e sua graça, adiava para mais tarde, por vezes para muito mais tarde, o cuidado de recuperá-la. Nestas condições, "a boa tomada" perdia-se, algumas vezes para sempre. Como recuperá-la? Por muito tempo, tanto na sala de aulas como no teatro, a perspectiva do ponta a ponta (da cena, do exercício, da peça) me desencorajava. Eu a adiava para o mais tarde possível, algumas vezes até às vésperas da apresentação pública. Da mesma maneira, eu não conseguia abandonar fisicamente a extrema proximidade dos atores. Com a cara pertinho da ribalta, prestes a pisar no palco, muito raramente eu recuperava minha mesa de trabalho no meio da plateia. Eu renunciava num comportamento de avestruz e me desesperava, depois disso, por não ter sabido enquadrar o campo cênico da mesma forma como ela deveria estar no "visor" da câmera, e por não ter sabido senão propor a montagem descontínua e desritmada de uma simples justaposição de fragmentos estanques uns em relação aos outros. Eu, para quem nada importa mais do que o intervalo entre as palavras, as coisas, os seres e o deslizamento de uns sobre os outros, fingia esquecer que a análise provoca a síntese; a desconstrução, o reagrupamento; o parcelamento, a unidade; o instante, sua inscrição na duração. Nestes últimos anos, fiz alguns progressos ao me preocupar desde o começo com as condições do refazer, e sobretudo ao apresentar os termos de outra maneira.

A palavra francesa *répétition* gera um primeiro mal entendido, ao ater-se apenas à reiteração, ao recomeço, à reprodução das mesmas figuras. Na palavra alemã *Probe*, na palavra

inglesa *rehearsal*, na palavra espanhola *ensayo*, na palavra italiana *prova* (de *provare*), parece-me também que nas palavras escandinava e russa, que não lembro mais, a ideia de ensaio, experimentação, preparação conduz largamente à ideia de repetição. Refazer, nesse caso, é menos reproduzir a própria coisa do que as condições de aparecimento da coisa. Isso quer dizer, no processo diário, dinamizado e estendido, fixar um dispositivo de atuação e administrar a recondução. Não refazemos, colocamo-nos na situação de refazer.

Aliás, o refazer no teatro é sempre volátil. Felizmente, há muitas razões para isso. Um filme, mesmo que os cinéfilos conservadores não estejam de acordo, não é modificado fundamentalmente pelo momento e pelo suporte de sua projeção. Acontece diferentemente no teatro. Acreditei durante muito tempo na pretensão científica dos discípulos de Brecht de reconduzir com precisão, de um dia para outro, de um teatro para outro, a representação cênica de uma obra. Eu sorria quando um encenador me dizia: "Que pena que você tenha vindo hoje! Não foi uma boa apresentação. Ontem, ao contrário, foi muito melhor". A partir de agora, não sorrio mais.

Eu sei, e me alegro com isso, que qualquer mudança de lugar, de intérprete, de público, de forma mais geral de momento, de desenvolvimento da sessão anterior, muda notavelmente a representação (ou o exercício). Na sua cor, no seu ritmo, no seu movimento, na sua relação com o público. E sei, da mesma maneira, que se a duração da representação variar, por exemplo, mais ou menos um minuto sobre a duração total de duas a três horas, isso é um acontecimento considerável e também o sinal incontestável de uma alteração preocupante na representação. Tudo é, portanto, uma questão de leves variações em um pressuposto geral de *invariabilidade*.

Existem, igualmente, problemas de percepção do próprio ator. Vi representações, a meu ver muito problemáticas, a partir das quais os atores, *a fortiori* os alunos, revelavam-se arrebatados, e também o inverso, aliás. "Esta noite, foi maravilhoso. Eu me senti em estado de graça, leve", ou, ao contrário: "Eu penei, agarrei-me ao parceiro". A verdade é que o ator verdadeiro é sempre "excedido" por seu papel. Ele não está em condições de julgar nem o conjunto da representação, nem

seu próprio percurso. Encontra-se muito envolvido para ainda poder ser juiz. Certo dia, quando me surpreendi com uma grande atriz devido à diferença entre sua lucidez de espectadora na plateia e sua vulnerabilidade, sua aparente incerteza no momento em que estava em cena, ela me respondeu: "Vocês, encenadores, não avaliam o quanto estamos desprotegidos, à sua mercê, na total dependência da sua escuta e do seu olhar; investimos muito tempo em compreender as razões da sua aprovação ou da sua insatisfação. E é raro ouvir seus comentários. Seria muito mais interessante se vocês nos ajudassem com propostas técnicas, físicas, imediatamente concretas". A partir daí, não me dirijo mais a um ator, seja ele experiente ou iniciante, sem pensar na repreensão da grande atriz.

Na verdade, o ator é diferente a cada noite de apresentação. O que ele viveu durante o dia, o que aprendeu com os acontecimentos do mundo, sua percepção dos outros, dele mesmo, do público, transformam-no continuamente. Para ele, cada representação tem sua cor, seu sabor, concede sua forma de prazer ou dificuldade. Porém, caso o ator varie, o papel, elaborado juntamente com o encenador e os parceiros da peça, não muda. Ele pode aprofundar-se, ampliar-se, cansar-se, mas não muda fundamentalmente, nem na sua substância, nem nos seus contornos. É dessa tensão, desse tremor entre a variação relativa do ator e a invariabilidade relativa do papel que se organiza inapelavelmente, apesar de tudo, a identidade, a permanência "quase" estabilizada, quase "fixada" de cada representação.

RIVIÈRE O senhor falou do "instante decisivo" de Cartier-Bresson: eu não sabia que ele empregava essa expressão, que me parece vir em linha direta de Diderot e Lessing. Uma reflexão sobre a pintura muito largamente inspirada numa reflexão sobre teatro é a teoria do "instante prenhe" em Diderot, ou do "instante único" em Lessing. É um momento que condensa o passado e o futuro, um gesto no qual ainda existe o gesto precedente e de antemão o gesto que se segue. Parece-me que o primeiro problema do aprendizado não é tanto produzir esse instante, mas antes saber reconhecê-lo. De todo modo, de forma mais concreta: como o senhor procede com um aluno que interpreta uma cena no primeiro dia, por ocasião do primeiro curso? No que a primeira hora de ensinamento é especial?

LASSALLE No primeiro dia, quando da estreia no curso, proponho ao aluno apresentar-me uma cena à sua escolha. É o pretexto para travarmos conhecimento. Ele geralmente escolhe uma das cenas que lhe permitiu vencer o obstáculo do exame de concurso. A cena foi longamente trabalhada, em geral com o professor anterior, com uma vontade evidente de sedução e eficácia: o papel dos outros é, nesse caso, reduzido ao mínimo – exceto se a cena é adequada para ser apresentada sucessivamente por cada um dos dois parceiros (geralmente um rapaz, uma moça) a dois examinadores diferentes. Ele busca somente aquilo que pode valorizar o candidato ou a candidata e dissimula, na medida do possível, suas lacunas. O mesmo acontece com a preparação, o humor, o movimento escolhido para a cena e sua duração, calculada exatamente nos limites dos fatídicos três minutos do tempo de apresentação. Na maior parte do tempo, o aluno não conhece grande coisa da peça, não retém senão aquilo que aprendeu no fragmento assim retratado, e caso se trate de um texto estrangeiro, fica muito surpreso quando se pensa em pedir-lhe o nome e a época do tradutor. Tudo, nesse caso, é formatado, calibrado, mecanizado. O aluno não está em condições de refazer, mas sim de restituir, de deglutir aquilo que tinha engolido à força. A primeira urgência, nessa circunstância, é fazer tábua rasa, esquecer o número de sábio imitador e, se possível, a partir da própria peça, do próprio fragmento, partir para a descoberta, desta vez partilhada e não mais imposta em função dos objetivos do concurso, estranhos à compreensão da obra e à arte do teatro.

Ocorre também de o aluno, nessa fase dos condicionamentos da escola preparatória, ou na condição de "elétron livre", manifestar uma escolha pessoal de interpretação, de gênero, por vezes de concepção e escrita. Poder-se-ia esperar, então, agradáveis surpresas de novidade e inventividade. Na verdade, com raras exceções, o aluno independente não é menos condicionado que o outro. Mas, no caso presente, os estereótipos postos em circulação pela televisão, revistas, espetáculos de sucesso, os artifícios do amador, as figuras impostas pela universidade, substituem as receitas do "professor". No teatro, a inocência, a ignorância são conquistas, raramente pré-requisitos.

RIVIÈRE Ocorrem também casos em que a cena do concurso foi preparada com um verdadeiro sentido de teatro, com arte e sem estereótipos... No entanto, gostaria de retornar ao "refazer", ponto que me parece muito importante, pois a escola não é feita tanto para aprender a fazer o "bom" teatro, quanto para suscitar uma certa exigência artística: "refazer" não é "reproduzir", que diz respeito ao sentido próprio do academismo, sendo que repetir as condições de surgimento do acontecimento impõe um estado de invenção perpétua, incompatível com o academismo. Como se aprende a "refazer" e não a "reproduzir"? É uma disposição de espírito ou uma técnica a ser aprendida?

LASSALLE De minha parte, acho que isso se aprende; porém, trata-se de uma técnica? De preferência, desafia-se o aluno a desenvolver reflexos, vontades, uma condição de jogo. "Para fazer teatro, é preciso ter fome", dizia Charles Dullin. E meu mestre Ledoux falava de um *primum vivere*, ou seja, de uma obrigação precípua de ganhar sua vida, tanto quanto de uma condição de apetência intelectual e artística. Todos os alunos que se inscrevem nos cursos de arte dramática têm bastante fome? Conservarão "a fome no ventre" a fim de afrontar as inúmeras dificuldades de uma formação, na sequência da vida de ator?

Entre a rua e o palco, entre o cotidiano da vida e a ficção do teatro, é preciso criar um filtro. Não se passa facilmente de um a outro. Alguns preconizam o treinamento dos corpos. Exercitam-se como os esportistas, como os dançarinos, os cantores: exercícios de flexibilidade, de treino respiratório, de colocação de voz, de ações e improvisações coordenadas, de meditação transcendental, emprestados das tradições do Extremo Oriente. Geralmente, os alunos apreciam vivamente esse gênero de exercícios. É o momento do convívio amigável, da divisão igualitária, das situações de grupo...

No que me concerne, auxilio bastante na transição para a narração; de que maneira passar do argumento, do *pitch* (lance), como se diz hoje em dia, da enumeração das ações sucessivas para a fábula, isto é, a apresentação do tema da cena, organizado do ponto de vista do aluno, de suas opções de "leitura", dir-se-ia na universidade. Alguns alunos resistem, até mesmo recusam. "Estamos aqui para atuar", afirmam nos primeiros momentos.

"Tudo começa no palco. O que existe antes é comentário, análise." O ator, segundo eles, teria somente que representar. Deveria ater-se ao seu instinto. Alguns evoluem. Outros não. Talvez nunca evoluam. O teatro faz nascer de tudo. Os choques, as divergências podem gerar também um desejo, uma impaciência para passar ao ato, para um estado de jogo...

Qualquer um pode também ter vontade de recitar um poema, um fragmento de texto para compartilhar sua felicidade, contar as razões pelas quais gosta de um filme, um espetáculo, uma exposição, uma situação na rua, um acontecimento ocorrido recentemente, alguém encontrado depois da última aula. Fala quem quiser. Cinco minutos no máximo. O momento de abrir a janela, de passar do mundo para a aula...

Quando trabalhamos muito uma cena (as palavras; as entrelinhas; aquilo que emerge/aquilo que imerge do texto e das situações; o desvio para outros momentos da peça ou do papel; o gestual; a travessia dos corpos, o movimento e a inscrição no espaço; a proximidade/o distanciamento; as dualidades impulsão/proibição, transparência/opacidade, controle de sentido/excesso de sentido, falado/escrito, escondido/mostrado, enquadrado/fora de quadro, palco/plateia, fábula/narração, colagem/montagem, fluidez/ruptura, movimento/parada, rapidez na elocução/silêncio, dilaceração/aceleração, hiperatuar/subatuar; entonações, inflexões, variações, cruzamentos, metáforas, associação de palavras, imagens, sensações, pensamentos; decupagem em microsequências e em microfábulas; drama e comédia, rir até às lágrimas/lágrimas de riso; o representável e o irrepresentável; o "curável e o incurável das coisas", como dizia Adamov...), quando, nesse caso, a cena já foi trabalhada, retomada, explorada em todos os sentidos, submetida ao maior número possível de pontos de vista e leituras, questionada também por aqueles que não estavam em cena, aí então, de preferência no mesmo dia, peço aos alunos protagonistas para passar a cena de uma vez só, sem interromper absolutamente. Prova quase sempre decepcionante. Geralmente, é pior que da primeira vez, quando a cena tinha sido apresentada antes de todo esse trabalho comum, na alegria do instinto e de toda uma primeira memorização. Agora, a apresentação é sincopada, incerta, dividida entre o prazer de antes e a aplicação de

agora, salpicada de falsos ritmos, de correntes de ar, de ausências quanto ao que é dito e feito. Na verdade, o resultado não é apresentável. No entanto, este não apresentável é a condição de tudo aquilo que está por vir, a energia, o dispêndio, o prazer do papel, o "encantamento" do tempo, do espaço e das presenças no palco.

Na verdade, é inquietante o contraste entre a primeira "passada", frequentemente alegre, cheia de júbilo, inventiva, ainda irradiada pelo prazer pueril do jogo e pelas sessões de trabalho que se seguem. O teatro, nesse caso, dispersa-se. Motor desmontado, corpo desmembrado, dissecado, entregue à análise, ao escaneador, às perfusões. A carcaça, escancarada, abre-se a todos os ataques inesperados. Para restituir-lhe à vida, à respiração de um vivo, será preciso tornar a fechar, suturar, cicatrizar. Voltará então o prazer de atuar e o de refazer. Pois refazer não é uma questão de análise ou de memória. É uma questão de esquecimento. "Desempenha tua cena até que não saibas mais o teu texto", já dizia Marcel Pagnol. Tudo é esquecido, porém tudo retorna quando se pede, cada vez que se readquire o dispositivo da atuação: parceiros, espaços, objetos, figurinos, manifestações sonoras...

RIVIÈRE É possível aprender a esquecer?

LASSALLE Sim. Aprender a esquecer é a questão das questões. E, em primeiro lugar, esquecer o texto. Por tanto tempo quanto o texto reapareça por um esforço sustentado pela memória, estar-se-á no declamado, no deglutido, no restituído, no pré-digerido, no pré-mastigado, algo assim. O ator não tem que se lembrar do texto. É o texto que deve se lembrar do ator. Aí está o caso, o segredo. O texto encaminha-se na direção do ator, investe nele, apropria-se dele, atravessa-o de uma parte à outra. Peça livremente a um ator para citar-lhe um fragmento de seu texto: ele hesitará, se atrapalhará, gaguejará. Ajude-o a situar-se nas condições da representação, então o texto surgirá, ritmado, cadenciado, eruptivo ou vertido tal como foi escrito. Não é o ator quem fala o texto. É o texto que se fala no ator. Sem ele, mas com seu pleno consentimento, seu prazer de hospedeiro, de corpo penetrado.

Ensaiar é domesticar progressivamente o esquecimento. E atuar é recompor, a curto prazo, tudo aquilo que o corpo,

nos seus gestos, movimentos, relações com os objetos, com os corpos dos parceiros, ao pronunciar o texto, aprendeu, depois esqueceu, de uma partitura alternadamente suave e violenta, agressiva e afetuosa. Basta reconstituir o dispositivo da representação para que em todos os atores, num mesmo momento, reapareça a capacidade de refazer, de reinterpretar. "Como vocês fazem para aprender, para guardar na memória um papel tão longo?", pergunta ao ator, tomado de espanto, o espectador. "Como você faz para esquecê-lo?" é o que seria preciso perguntar. Pois, por todo o tempo em que aluno e ator se encontrarem no esforço de memorizar ou restaurar o que aprenderam, estarão ambos pressionados e dependentes. Somente o esquecimento os tornará livres. O esquecimento está além da memória, da memória superada. O esquecimento não se aprende. Conquista-se. É o corpo quem, como resultado de um longo treinamento, memorizou suas marcas. Uma prova *a contrario*: interrompa um ator que até então domine perfeitamente sua partitura para propor-lhe uma mudança de gesto ou movimento, de rapidez de deslocamento ou de distância do parceiro. Quase inevitavelmente, o texto chegará a faltar. Modifique a partitura do corpo do ator no espaço e no tempo, o texto desaparecerá. Deixe seu corpo reapropriar-se de si mesmo, de seus pontos de referência e trajetos: o texto reaparecerá.

Não faz muito tempo que sei disso. Três ou quatro anos, talvez. Foi numa noite após uma apresentação da turnê de *O Misantropo*. A representação pareceu-me lenta, demonstrativa, aplicada. Quando me espantei, Andrzej Seweryn, que representava Alceste, disse-me: "Faz algum tempo que não atuamos. Então, nesta noite, quisemos ser muito precisos, muito rigorosos, lembrar-nos bem de tudo. – Você disse lembrar-se? E se atuar não for lembrar-se? Se for libertar-se da memória, de todas as memórias, daquela do texto, da encenação, dos compromissos assumidos? Claro: se atuar for esquecer, então atuar não seria inventar, reinventar a cada noite aquilo que se representou um dia antes, aquilo que ainda se representará no dia seguinte?"

Sem dúvida, eu poderia ter acrescentado: "Atuar é também esquecer a presença do diretor na plateia. Sua aflição, sua insuportável frustração". Talvez, nisso é que pensava recentemente

uma espectadora, quando me disse: "Acabei de assistir por duas vezes ao seu último espetáculo. Na primeira vez, disseram-me que o senhor estava na plateia, na segunda vez, não. Seus atores estavam incomparavelmente melhores na segunda vez". Ou ainda esta outra: um dia, minha vizinha de poltrona na plateia, que, sem dúvida cansada de me ver roer as unhas e bater os pés no chão, me disse: "Se você não gosta disso, saia!" E eu saí e abracei-a por ter-me convidado a me retirar.

RIVIÈRE Isso que o senhor disse me faz pensar numa expressão que se escuta corriqueiramente nos teatros ou nos seus arredores, e que considero terrível: "Apoderar-se" de um texto. Ela supõe que o ator é uma espécie de predador e que o texto é uma presa. O movimento inverso – é o texto quem se apossa do ator – projeta uma estética totalmente contrária. Haveria, no caso, duas escolas...

LASSALLE Diante do texto que se apossa do ator há, com efeito, cada vez mais atores que se apossam do texto, isolam-no, incrustam-no, libertando-o de suas âncoras, de seus destinatários naturais, transformando o diálogo em monólogo, num interminável virtuosismo, proferido sem mediação, sem filtro nem verificação prévia, ante um público assombrado, submisso, ao final das contas anestesiado. Sem dúvida, isso explica, para além das gratificações narcisísticas e materiais, a moda dos *one (wo)man shows* em que qualquer um é bom para descartar-se dos outros. A peça adaptada para um único protagonista, o fragmento de romance, ensaio, narração, correspondência.

É também a forma de relação com o texto mais frequentemente encontrada: não se pretende absolutamente apoderar-se do texto, ele é abandonado porque dá medo. Exemplo recente: com os alunos da Academia Teatral do Centro Dramático de Limoges, eu tinha proposto, na última primavera, encenar alguns capítulos de *Ouvrez* (*Abram*), o último livro de Nathalie Sarraute[3], no qual ela dizia o quanto desejava um dia poder "fazer teatro". (Nos sábados à tarde, nos últimos

3 Nathalie Sarraute (1900-1999): escritora francesa de origem russa, foi precursora do movimento literário francês *nouveau roman* (novo romance), com o livro *Tropismes* (Tropismos), de 1938, que revolucionou o modo de escrever ficção (N. da T.).

momentos antes de sua morte, em sua casa, ela lia para mim passagens, e interrompendo-se sufocada de tanto rir disse: "Não é mesmo, Jacques, isso não é teatro? É preciso levá-lo ao palco! Faça-o, eu lhe peço. Não demore. Eu gostaria muito de ainda estar aqui"). Ousei, em sua memória, começar a fazê-lo, e prosseguirei até que isso me seja possível. Porém, em Limoges, nos primeiros dias, os jovens atores tinham medo do texto. Pareciam paralisados, como que petrificados. Quando, ao deixar o livro de lado por um momento, convidei-os a improvisar livremente a partir das situações e temas propostos, os corpos exultaram, investiram de forma alternada no grande espaço aberto em direção ao céu e numa grande sala, na qual pedi que se fechassem as venezianas para que o local se parecesse a uma sala de visitas de prisão. Entre os dois lugares, o fechado e o aberto, a encenação circulava; as propostas manifestavam-se repentinamente tão livres e lúdicas quanto comoventes e pessoais. No entanto, eu não os tinha autorizado a essa fuga, a esse desvio senão para melhor fazerem o retorno a um texto que, exatamente agora, estaria em condições de acolhê-los.

Falei bastante na suspeita de subteatralidade, na insaciabilidade do prazer e no interesse que me deixam os atores apenas declamadores, hábeis em inflexão e vocalização, mas sem corpos e sem aberturas, para também me recordar que o aluno-ator deve, desde seus inícios, ser alertado sobre seus deveres de transmissor de textos, de guardião da língua e de sua memória. Caso contrário, de abandono em abandono, de jargão anglo-saxão para dialetos de ofício, para gírias bairristas em mensagens sucintas tipo *e-mail* ou SMS, vale lembrar que isso tudo está na própria origem de nossas identidades às quais, por distração ou ligeireza, o teatro, e nós com ele, aceitaríamos renunciar. Que se reflita: Louise Labé, Villon, Ronsard, Rabelais e Montaigne, para os leitores de hoje em dia, já estão transcritos na ortografia e na sintaxe atuais. O estilo de Corneille e o de Molière aproximam-se. Na página? Talvez. No palco? Não. Será ainda por longo período o ator quem continuará a ser o único tradutor, o único transmissor possível de nossa língua de antigamente.

RIVIÈRE Sim, e a respeito dessas questões, a da primeira vez e a da língua, o senhor esboça aquilo que imaginei realizar no

Conservatório Nacional, quando Claude Stratz, seu diretor, propôs-me que ensinasse num curso que era, creio, tradicionalmente de dramaturgia, e no qual eu ensinaria as grandes noções dramatúrgicas e de composição dramática. Preparei uma "oficina" de dramaturgia, que na realidade era uma oficina de leitura, palavra que compreendo num sentido muito "primário". Por "ler" não quero dizer interpretar, comentar, decifrar etc., que é seu sentido corriqueiro atualmente, mas antes de mais nada considerar, observar, descrever... Parece-me que a interpretação do ator, que subentende imaginação, está condicionada por esse tempo que poderíamos denominar como de "meditação clínica": o texto está lá, reclinado na sua página, e é preciso observá-lo e escutá-lo antes de interpretá-lo. É um trabalho de resfriamento da pressa interpretativa, um aprendizado da lentidão e, contando ainda com minha breve experiência, sinto-me muito atingido pela função heurística da lentidão. Quando não se compreende, basta desacelerar... Isso é totalmente contraditório com relação ao corpo moderno, mas a rapidez que foi elaborada na lentidão é infinitamente mais rica. Esse trabalho, essa postura, na minha opinião, são muito mais importantes do que o primeiro movimento de qualquer jovem ator, que é precipitar-se sobre tudo aquilo que está na ordem de denotação e referência do texto: sua significação, a situação e o estado psicológico dos personagens etc. Por outro lado, para que a imaginação interpretativa possa desenvolver-se, é preciso que o texto, uma cena ou uma inteira peça de teatro possam ser consideradas como objeto plástico ou como pintura, construção arquitetônica ou música... Sentir-se que é uma forma, e não apenas o *script* de uma situação a reconstituir. É claro que esse trabalho se faz também com um encenador que dirige uma classe dita "de interpretação", o senhor vem de atestá-lo, mas acho que é essencial, igualmente, fazer esse trabalho sem finalidade, sem consequência, sem ter o palco como perspectiva, de libertar esse momento de reflexão e meditação de uma completa utilidade e que não tenha seu sentido apenas em si mesmo, que não seja absolutamente preparatório para a performance. Ler simplesmente por ler...

Porém, queria perguntar-lhe outra coisa: falamos na necessidade do ensino, mas não existem circunstâncias em que ele é inútil? Acontece de se dizer, às vezes, que tal aluno-ator não precisaria estar numa escola. Ele já está pronto para atuar, um encenador poderia contratá-lo imediatamente. A diferença entre um jovem ator que tem vontade de aprender e aquele que já está pronto para atuar é visível?

LASSALLE A primeira vez, acho, em que me foi proposto falar dos jovens atores prontos para atuar antes mesmo de ter que frequentar um curso, tão capazes a ponto de não ter outra preocupação senão evitar sobretudo frequentar um curso qualquer, foi da boca de um senhor já idoso, chamado Roger Dornès, e que tinha feito uma carreira completamente honrosa de cenógrafo-encenador-diretor de teatro (no Teatro Vieux-Colombier, no caso). Como o encontrei? Durante um teste? Num encontro na cafeteria com meu velho amigo Jean Rougeul? Este era romancista na Julliard, autor de canções para Kosma e (Yves) Montand, colaborador em *La Rose Rouge* (A Rosa Vermelha), de Michel de Ré, adaptador (Gaston Leroux), tradutor de teatro (esquetes do trio de atores italianos, os Gobbi), e, para finalizar, êmulo faminto do *O Sobrinho de Rameau* ou *Sátira Segunda*[4], a meio caminho entre Adamov e Cioran. Ele terminou sua vida na Itália. Fellini tinha-lhe tomado afeição. Ele o fez intérprete do papel do roteirista em *Oito e Meio*. Mais tarde, Patrice Chéreau dedicou-lhe seu primeiro filme, e Raoul Ruiz o fez protagonista de *L'Hypothèse du tableau volé* (A Hipótese do Quadro Roubado). Jamais o revi após sua partida para a Itália. Falamo-nos por telefone pouco antes de sua morte. Talvez eu lhe deva tanto quanto ao meu mestre no teatro, Fernand Ledoux, tanto quanto ao meu mestre na universidade, Bernard Dort, e tanto quanto ao meu "padrinho" da descentralização: Hubert Gignoux. Rougeul morava num quarto na cobertura de um hotel da rua Casimir-Delavigne. Possuía unicamente uma cafeteira italiana, reversível, e eu lhe levava café para usar na cafeteira. Era um pedagogo insocial, frágil e delicado, um Sócrates das ruas. Não esquecemos nunca, mas não citamos o bastante nossos encontros fortuitos e gratuitos. Foram nossas escolas ao ar livre. Frequentemente as mais belas, as mais produtivas.

4 Romance de autoria de Denis Diderot (1713-1784), saiu postumamente, em 1821. Publicado pela Perspectiva em 2006 (N. da T.).

Para voltar ao muito honorável Roger Dornès, ele me disse: "Com um pequeno intervalo, encontrei na minha vida os dois únicos atores que sabiam tudo sem nunca terem aprendido nada. Trata-se de Jean Desailly e Serge Reggiani". A afirmação inquietou-me por muito tempo. Não tendo tido jamais ocasião de verificar a consistência de semelhante exemplo de geração espontânea, não podia senão subscrevê-la em confiança. Em seguida, outras pessoas frequentemente me falaram, tendo até me apresentado a semelhantes prodígios. Não os contradigo. Com esses jovens atores, com efeito, pode ocorrer que os processos de aquisição do saber contenham, aprisionem o dom como uma gargantilha de ferro. Ao menos nos inícios da carreira. Isto significa que o aluno superdotado não tem nada a aprender? Obviamente que não. Em alguns pontos ele pode ser mais desprovido que os outros, pode estar mais carente de saber do que os outros. Primeiramente, ele deve descobrir o prazer de trabalhar com os demais, de compartilhar com eles a compreensão de uma obra, as certezas da vida, os diferentes ritmos de progressão. O dom, diferentemente do talento, não se avalia, não se mede, não se compara, não se amplia. Está na ordem da tautologia: "Eu já sei. Por que fingir que não sei?" Isso pode levar aos isolamentos da autossuficiência. Pensativo, silencioso, à parte, o superdotado é frequentemente melancólico. Aflige-se com o tempo perdido enquanto os outros exultam por saber preenchê-lo tão bem. Adquire cada vez mais prazer no seu isolamento. É uma droga forte. Por arrogância ou decepção, ele se resigna em continuar na sua dependência. Ela pode levá-lo ao desespero, ao suicídio. Hipótese jamais completamente excluída. Pode-se morrer por excesso de si caso não se encontrem utilização e perspectiva apropriadas. O professor, assim como o encenador, felizmente não tem, como alguns gostariam de afirmar, direito de vida ou morte, mas não cessam de preocupar-se com seus alunos, com um e outro. É bom que se saiba disso. Na escola de teatro, não há senão acidentes de percurso ou de férias, a dependência das coisas, o desemprego, o sofrimento amoroso, as intermitências psíquicas que matam. A subestimação de si ou a excessiva consciência de sua diferença podem ser, também elas, mortíferas.

Nesse estágio, o pedagogo pode abandonar o terreno da execução, de aquisições técnicas, em proveito de uma aproximação mais existencial e moral: "O que você vai fazer com os teus dons, dessa capacidade que tem de chamar facilmente a atenção, de cativar, de divertir, de comover? Você pode decidir escolher as obras que interpretará, as pessoas com as quais trabalhará, o tipo de lugar e de público que almeja. Pode também decidir ter como primeiro critério de tuas escolhas o teu próprio prazer, o teu próprio egoísmo. Eles te conduzirão a uma espécie de ecletismo disperso, de relação indiferenciada com as coisas e as pessoas, com as necessidades sempre crescentes de dinheiro, não importa onde, não importa como, sempre indo na em direção de mais solidão e banalidades..."

O dom induz a uma injustiça inicial que a escola tem condições de compensar. Todos têm dons. É bom que não sejam os mesmos. Porém, alguns continuarão latentes, prisioneiros da consciência de si mesmos, dolorosa e vacilante. Passado o prurido teatral de narcisismo, exibição ou timidez paralisante, que é preciso superar custe o que custar, quando não seja para simplesmente sobreviver, nem todo mundo pode ser ator. Pois o futuro de um ator verdadeiro não é questão de sorte ou de dons. Mesmo que a crítica acadêmica, tanto a universitária quanto a jornalística, não saiba dizer grande coisa sobre a arte do ator, mesmo que os próprios interesses se mantenham muitas vezes num enfoque puramente subjetivo e impressionista, não resta senão dizer que esta arte, tão individualizada quanto o possa parecer, permanece avaliável, mensurável, suscetível a persistências e à hierarquia. É uma das responsabilidades do professor convencer o jovem ator do quanto sua arte será tão maior na medida em que puder analisá-la, quantificá-la, fixá-la, excedê-la. Sem dúvida, a arte não é transmissível, mas continua sendo possível recusar-se lá onde ela não se encontra, de reconhecê-lo e ampliar a paleta quando estamos de comum acordo.

RIVIÈRE Há alguns dias, chegamos à conclusão de que uma escola não formaria um ator como artista, mas como intérprete. O que se diz atualmente é um pouco diferente. A escola também é útil para o artista. Essa opinião vai na contracorrente de uma ideologia bastante comum na França, segundo a qual o aluno aprendiz é um artista que somente carece de técnica. A

escola, nesse caso, ensinaria os métodos que permitiriam revelar o artista escondido no aluno. Creio que essa ideologia é catastrófica em si mesma e para o próprio ensino.

LASSALLE A contradição entre nossas conversas dos primeiros dias e a de hoje não é senão aparente. Penso, aqui, no pintor Nicolas de Staël, cuja recente exposição em Beaubourg acaba de nos fazer lembrar de conquistas sensacionais. É muito bela a ênfase com a qual ele continuava reconhecendo sua dívida para com seus sucessivos mestres. Tanto quanto os esboços de viagem, as cópias de escola, na maioria dos museus do mundo, foram para ele a oportunidade de uma nova compreensão da singularidade de sua própria busca. Com isso, aprendeu a experimentar sua diferença. O "conhece-te a ti mesmo" passa pela escola e pelo conhecimento dos outros. Isso não acarreta uma transmissão de conhecimentos unívoca e rígida; pelo contrário. E o pedagogo não intervém senão na ordem do saber. Era isso que queríamos dizer no primeiro dia de nossas conversas. O pedagogo forma intérpretes; ele deseja criar artistas. É por isso que tenta liberar o vigor nos artistas, a inocência, o gosto pelas descobertas, pelo risco, pelo "fora da pista"[5]. Gostaria de devolvê-los à criança que foram. Meierhold perguntava-se por quê, de seus atores, aquele que era incontestavelmente o mais talentoso aborrecia-o tanto. Acabou compreendendo: não conseguia imaginar esse ator quando criança. Às vezes, as pessoas lembram-se de ter sido crianças. Porém, o ator, por toda sua vida, continua sendo uma criança. Continua a habitar sua infância. Ele morreria se essa criança fosse enxotada. "Temos em todos nós uma criança morta", dizia Kantor. Na verdade, não morta. Profundamente adormecida, mais precisamente. Uma criança adormecida e que nos faz sonhar.

RIVIÈRE Sim, mas não é a coisa mais difícil no ensino: despertar a criança em cada um que acaba justamente de ser uma... Nunca se está tão longe da infância como quando se acaba de deixá-la. A ideia está bastante próxima daquela que o senhor desenvolveu no caso do ensaio. Não se trata de fabricar um artista, mas de criar as condições para que um artista nasça a partir de si mesmo.

5 Esqui praticado fora das pistas balizadas (N. da T.).

LASSALLE Para o jovem ator, a escola é um caminho para si mesmo; mais tarde, ela é naturalmente substituída pelo exercício – que é preciso desejar seja frequente – de sua arte. A aposta, desse modo, é menos formar atores do que revelar homens em meio aos demais, em meio ao mundo. O que é grande no ator é a sua capacidade de ruptura, de renúncia a seu ego. Penso nestas palavras de Novarina: "Diz-se que os atores adoram imensamente aparecer. Digo que os grandes atores adoram imensamente desaparecer". A obra acabada escapa daquele que a realizou. A arte do ator escapa àquele que a exerce. O grande ator realiza-se na sua própria extinção; ele se ergue a partir de sua própria anulação. Cada vez que tive, no teatro, um sentimento de abalo decisivo, foi ante atores capazes desta anulação.

RIVIÈRE Sim, também tenho esse ponto de vista, mas esta não é uma ideia que está no frontão das escolas de atores...

LASSALLE Talvez, porque não é preciso que o esteja. Se ela não for ridicularizada já será um sucesso. A escola da qual falo é uma escola da vida verdadeira. Ela depende ainda, de certa forma, do humanismo entendido a partir de Kafka, Cioran e Beckett, compreendido a partir do silêncio do céu, da História, a partir de Auschwitz, do *Gulag*, de Hiroshima, Cabul, Sarajevo ou Grozny. A escola da qual falo não se sacrifica, tampouco, a uma *doxa* de época segundo a qual a universidade deveria dotar os estudantes de um saber útil, devidamente especializado, imediatamente explorável. A essa universidade realista e competitiva não responderia rápido senão o negociante de arte, rapidamente vendável. Como consequência direta dessa concepção, muitas escolas de teatro ensinam o ator a rebaixar-se, a vender a si mesmos no mercado. Elas são muito consistentes: estão no sistema. Aderem a ele, prolongando isso e trabalhando para sua prosperidade.

Se a escola da qual falo não é mais reconhecida, visto que está longe das religiões do lucro, dos triunfos midiatizados, dos "plebiscitos" do Ibope, ela não está, apesar disso, descartada do mundo; ela não prepara para um desconhecido monte Athos[6]

6 O monte Athos é uma entidade teocrática independente: habitada por cerca de 1500 monges ortodoxos, situa-se na Península Calcídica e, para nela entrar, além da necessidade de vir por barco, é preciso permissão especial das autoridades locais (N. da T.).

do teatro. Ela sabe o que a cerca e a ameaça, conhece também os motivos de sua resistência, a necessidade de seu não alinhamento. O teatro, se não quiser fazer-se de idiota, não está, apesar disso, condenado a bancar o bom moço.

Frequentemente, perguntam-me sobre a questão de minha responsabilidade econômica, socioprofissional, ante meus alunos. Não deveria eu preocupar-me, primeiramente, com seu futuro profissional? Fazer de tudo para que rapidamente fossem contratados custe o que custar? Ou pelo menos favorecer um compromisso com os outros? Há muito o que refletir: a responsabilidade do professor parece-me ir para muito além dessas primeiras urgências. Em última análise, o importante será sempre ter ajudado o aluno a escolher-se, a nunca fazer economia de seus desejos e de suas recusas íntimas. "No princípio, eu era dependente da sua vontade", poderia ele dizer então aos seus possíveis empregadores, "eu nada posso sem sua decisão de me contratar. E, todavia, é nessa dependência que encontro minha inalterável liberdade. Empresto-me, mas não me dou. Tenho a aparência de estar à sua mercê, mas, no ato teatral, é você quem está à minha mercê, você é quem convido para uma nova compreensão do mundo à qual você não poderia absolutamente ter acesso sem mim".

Todo ator digno desse nome deve, antes de tudo, perguntar-se sobre suas escolhas, no plano estético, político ou moral. Acontece sempre um momento em que a História volta-se para a arte. Nas grandes sociedades totalitárias, alguns artistas souberam, qualquer que tenha sido o preço que pagaram, manter uma contestação radical. Qualquer ator, também ele, mesmo em nossas sociedades vulneráveis, de consistência confortável, deve um dia ou outro começar a resistência frente aos poderes, contando com sua própria capacidade de recuperação. Aos vinte anos, tudo ainda depende da experiência, do esforço. Mais tarde, tudo se tornará escolha de compromisso, de destino.

Sexta Conversa

17 de junho de 2003

A MATIDEZ[1]. O ATOR ADESISTA, O DISTANCIADO OU O COMPLEXO. A RELAÇÃO COM O ESPECTADOR. A ÁGUA E O FENO. A ATUAÇÃO CONTRADITÓRIA. A ECONOMIA EXPRESSIVA. A "ABSORÇÃO" TEATRAL. A BARCA DE CARONTE E OS APLAUSOS.

JEAN-LOUP RIVIÈRE O senhor frequentemente utiliza o termo "matidez". O que o senhor entende por esse termo?

JACQUES LASSALLE Não estou muito certo da significação que dou a essa palavra. Lancemos um olhar no *Petit Robert*. *Mat*: "abatido, aflito", do baixo latim *mattus*, talvez de *madere*, "estar úmido", "Que não tem brilho ou que foi despolido. Que não é brilhante. Que não é transparente. Que tem pouca ressonância". Quanto à expressão "xeque-mate", vem do árabe *ach-chaïk mât (a)*, que significa "o rei está morto".

RIVIÈRE Vai ser preciso dizer por que o senhor gosta de atores atormentados, apagados, úmidos e, em resumo, sem vida!...

LASSALLE Eu pensei, antes de mais nada, em opaco no sentido daquilo "que não é transparente", mas você tem razão ao me tomar ao pé da letra, ao me confrontar com sua total polissemia! Sem dúvida, opaco me lembra também descorado, baço, o ensurdecimento do sonoro e do proclamado em voz alta. Ao frontal brilhante eu oporia o seu verso, opaco. É verdade, por exemplo, que se os figurinistas ou os cenógrafos me mostram

1 Do francês *matité*, qualidade do som de pequena intensidade, surdo, abafado (Antenor Nascentes, *Dicionário Etimológico da Língua Brasileira*) (N. da T.).

tecidos brilhantes, cintilantes, eu me sinto frequentemente intimidado com sua preferência por materiais e colorações mais cansativos.

O ator opaco, para mim, é afinal aquele que não se declara completamente, que deixa para o espectador, para o destinatário, a tarefa de determinar aquilo que há para experimentar e compreender. Sua matidez situa-se aquém da significação proclamada, da emoção manifestada; está aquém das lágrimas e do riso. É um latente em suspensão, uma implosão em latência. Os atores que tomam partido muito explicitamente, que não sustentam nenhuma dúvida quanto ao que pensam e sentem, me impressionam pouco. De nada gosto mais tanto do polissêmico, quanto do ambivalente.

Não se trata do "não sei o que pensar" desse ator, dessa peça, desse espetáculo, que eu busco. É de preferência: "Isto que experimento, isto que compreendo pode, a qualquer momento, inverter-se". Nada pode estar completamente adquirido. Nenhuma conclusão definitiva é possível. Na clareza do sentido, na experiência da emoção está sempre preservada qualquer coisa de suspenso. Nada está oculto para sempre. Tudo, entretanto, permanece em aberto. Como se a maior clareza fosse a condição de uma obscuridade conservada. Recentemente, falávamos com o cineasta e grande pedagogo Jean Douchet[2] sobre *Aurora,* de Murnau, que consideramos, ele e eu, como o mais belo filme da história do cinema. Ele me dizia: "Murnau, autor de *Nosferatu*, era, também ele, um vampiro. Ele se satisfaz com aquilo que vê. Do dia, faz a noite. E dessa noite atravessada, faz um novo dia". Esta poderia ser outra maneira de falar da matidez.

Voltando a falar da representação, a matidez é a linha fronteiriça entre o dito e o você, o conservado por si, a luz e a obscuridade. É a recusa do pleonasmo, da muita homogeneidade de signos e da ausência de tensão, de contradições entre os elementos da representação. "Se o texto se enche de lágrimas, ria dele, se ele esbraveja, murmure-o. Se ele ordena, balbucie-o." Trata-se de introduzir no centro de cada proposta, senão o seu contrário, ao menos o seu correlativo contraditório. A matidez

2 Jean Douchet (1929) é cineasta, historiador, crítico, escritor e professor de cinema (N. da T.).

tem mais a ver com o translúcido do que com o transparente. Ela implica um jogo que não seja jamais irremediavelmente declarativo. Em um dos primeiros textos de *Ouvrez* (Abram), de Nathalie Sarraute, um segredo defendido de forma ciumenta mostra-se, no final, não ser nada além do que um segredo de Polichinelo. O segredo do qual falo, ao contrário, subsiste no momento em que tudo parece estar a descoberto. Como em Henry James, ele evolui, muda de natureza, ressurge, aliás, no decorrer da narração, de cena em cena, no próprio centro de cada réplica. É aquilo que sobra de obscuro no claro, de suspenso no conclusivo, de surdo no sonoro, de escondido no mostrado, do "desenho esfumado no tapete". É conveniente que haja também o "Desenho no tapete", é claro. Em termos de técnica teatral, a matidez corresponde, primeiramente, a uma grande economia de atuação. Ela evita o excesso, o hiperatuar, o "tudo está dito", o "nada mais a declarar".

RIVIÈRE Não haveria três tipos de atores, ou melhor dizendo, três formas de atuação que corresponderiam a três pedagogias diferentes? O ator adesista, o ator distanciado, o ator complexo. O adesista procura a mais estreita superposição entre o personagem e ele mesmo ("Ele não representa Alceste, ele é Alceste", diz-se então); o distanciado é da família Diderot, Brecht; o complexo, que constrói seu personagem em cima do contraditório, do oximoro, é da família Meierhold, Vitez e da sua. Porém, voltamos da mesma maneira ao tema da histeria, de que falamos outro dia.

LASSALLE Subscrevo inteiramente essas suas três famílias de atores. De longe, já disse isso, a histeria sempre me assustou, e todavia ocorre-me ter passado por ela, por mim mesmo, sem dúvida, como no caso dos demais. Quando todos os outros meios revelam-se ineficazes, somente ela permite provocar uma chacoalhada decisiva. A histeria não é um objetivo, mas sim uma etapa na medida em que não vislumbro outros meios para provocar o irreparável. Às vezes, a cena tem necessidade de atingir o irreparável. Às vezes, o ator tem necessidade que se lhe faça violência, que ele seja levado a esse estado-limite, a esse estado de pânico aquém do qual o personagem não pode ser construído. (Exemplos: o *delirium tremens* de Platonov; o sonambulismo do *Príncipe de Hamburgo* ou da *Marquesa d'O*,

a loucura assassina das *Criadas* ou de *Medeia*, o acesso ninfomaníaco da *Senhorita Júlia*, a prostração de *Fedra*, as alucinações de Lady Macbeth, o arrebatamento de Elvira em *Don Juan*). Às vezes, portanto, é preciso recorrer à sua própria histeria, que dorme apenas com um olho fechado, para pôr em movimento a histeria do ator, também sempre à espreita. Lembremos que, segundo o *Petit Robert*, o primeiro sentido de "histeria", tanto nos homens como nas mulheres, é "o conjunto de problemas psíquicos, neurológicos e funcionais muito diversos, geralmente atribuídos à simulação (cf. Pitiatismo[3])". "O acesso de erotismo mórbido feminino" não é senão uma das formas particulares da histeria. Todavia, uma observação: nada obriga o pedagogo a aproximar-se dessa forma, logo no começo, dos personagens citados anteriormente e pelos quais os alunos ficam curiosos muito cedo.

RIVIÈRE Quando o senhor fala, então, do trabalho com os atores, poder-se-ia pensar que não se trata senão de um problema interno de criação teatral, bem como de uma escolha estética, porém a questão me parece mais ampla, pois o que está em jogo nessa forma de direção de ator e de construção do personagem é, igualmente, a natureza da ligação com o espectador. Não é uma questão de poética do palco, mas de poética do teatro.

LASSALLE A aposta é a liberdade e a atividade do espectador. Sozinho diante da página ou da tela. Em conjunto com os outros na plateia, diante do palco. No entanto, para que assim seja foi preciso, durante o processo de trabalho, que o encenador, o pedagogo, sobretudo se ele foi ator, tenha subido no palco, tenha se envolvido pessoalmente, tenha ele mesmo atuado em tal ou tais situações, tenha corrido o risco, ele próprio, de tal ou tais estados de crise, de paroxismo. Ele não pode permitir essa divisão senão em toda sua extensão. Será que preferiria evitá-la? Talvez não. No teatro, em determinadas circunstâncias, talvez nunca se alcance o outro, a não ser através de si próprio, não se levando em consideração jamais a não ser por intermédio do outro. Mas isso permanece absolutamente

3 Termo com provável origem advinda da palavra francesa *pithiatisme* (1901), criada pelo neurologista francês Joseph F. Felix Babinski (1857-1932), e que designa as manifestações patológicas histéricas, ou seja, um estado causado pela sugestão, tornando o paciente passível de cura pela persuasão (N. da T.).

incomum. A fórmula "vou mostrar a você" afasta-se, na maioria das vezes, da fórmula "mostre-me como você reagiria a tal situação, como você compreenderia tal réplica". (É engraçado: exceto quando os atores são meus antigos colegas, nunca trato meus alunos, meus atores, por "você". O "você" sempre me pareceu muito camarada, muito "bom moço"; o "senhor", que aliás pode "conter" o "você", é rico de muitas outras possibilidades. Contém muitas coisas que eu não poderia dizer, sugerir ou perguntar a um ator, a um aluno a quem eu trataria por "você". Mas curiosamente, na página, quando se trata de passar ao estilo direto, é frequentemente o "você" que se apresenta, sem dúvida porque é mais genérico, menos pessoal...)

Retornando à matidez. Numa determinada cena, um personagem fica sabendo por outro de terrível notícia: partida, acidente, perda... Contrariamente a uma opinião amplamente difundida – o teatro não é senão um longo combate contra as opiniões amplamente difundidas –, nos momentos em que tudo oscila na vida, a primeira reação é formidavelmente econômica. Tudo começa pelo espanto, e o espanto congela, paralisa, impede por um tempo qualquer tipo de reação. A violência experimentada de verdade é medida pela passividade aparente que suscita. O ator que reage imediatamente não entendeu nada. Os momentos em que a emoção está mais intensa são os de maior economia expressiva. A reação não vem senão depois, muito tempo depois. Um ator sem brilho, submetido a uma multiplicidade de tentações, acuado numa multidão de veleidades, vive primeiramente e antes de tudo a impossibilidade de se exprimir. É nesse primeiro momento que convido o aluno a experimentar e a traduzir.

Outro exemplo, neste caso o de uma relação amorosa. Peço sempre ao aluno para representar tanto a proibição quanto a atração pelo outro. As mais belas cenas de amor não são aquelas que se concretizam, mas aquelas que deixam de ser realizadas. É este duplo convite à maior intensidade do desejo e à sua repressão que chamo de atuação opaca, a atuação em cima de uma decisão impossível. E se o ator se manifestar, repentinamente, ele carregará tudo à sua passagem, espantando todo mundo, a começar por quem o desempenha. Não existe ato decisivo no palco a não ser o ato imprevisível.

O teatro com o qual sonho é um teatro que nunca se farta, absolutamente, que sempre economiza no cerne de sua aparente plenitude de consumação, com uma parcela de indecisão, de convite à continuação, à troca permanente. No que se transformaria o espectador sem esse processo de alternância? A obra, no seu objetivo máximo, é feita por aquele que a observa. Às vezes, luto contra minhas próprias convicções: eu me sacio do teatro, embriago-me de luz, de imagens, de exaltação pela interpretação. Eu alinhavo, aperfeiçoo, vou concluir e logo retorno às minhas deduções. Quando um ator, finalmente descontraído, grita, vive, dança, chora, peço-lhe, quase imediatamente após, que manifeste surpresa, quase que se desculpe. "O que aconteceu comigo? Não sei bem. Diga-me." A resolução, desse modo, fica adiada, a conclusão retomada, a cena reencontra seus estados de latência, de surdos estrondos anteriores depois da tormenta. O ator sem brilho me causa satisfação porque sua interpretação não é senão um questionamento febril tanto sobre si mesmo quanto para nós, que o encaramos da plateia. Os atores que estão de acordo com tudo me deixam exausto. A mesma coisa me causam as obras muito explícitas. É o caso, por exemplo, de Beaumarchais. Contrariamente a Marivaux, ele diz tudo, confia totalmente na língua, ela não o priva de nada; ele se entrega ingenuamente a ela. Ele foi superado por outros por preferir este sistema muito afirmativo, de intenções anunciadas, de respostas dadas. A ele, prefiro o "tudo quase dito", o "tudo quase confessado", o tremular da lâmpada, o crepúsculo do sentido, o furtivo da sensação, a incandescência dos cinzas e dos neutros. Prefiro a indecisão do ator sem brilho.

RIVIÈRE Uma das vias de acesso a esta matidez é, então, um trabalho paradoxal. Há outros meios de se obter uma atuação "opaca"?

LASSALLE Participei durante muito tempo, na escola, de uma dramaturgia pós-brechtiana estabelecida e formulável. O ator deveria, em particular, expressar um julgamento sobre seu personagem e integrar esse julgamento à sua atuação: juiz e parte, sujeito e objeto, manipulador de sua própria marionete, ele não escapava de sua dualidade a não ser nas canções, nas quais se dissociava de seu personagem para cantar, a seu critério, as adversidades ou os crimes, em todo caso as obsessões.

Incentivado pelo otimismo racional de semelhante processo, tornei-me muito reservado. Os alunos – os mais velhos, mais raramente, avaliaram muito cedo, em ensaio, a frequente inutilidade dos comentários –, explicam-me então, às vezes com muita pertinência, de que maneira pretendem dar uma tradução imediatamente clara e compreensível. Não os desencorajo. Espero que o voluntarismo de seu projeto, a clareza minuciosa de sua análise mostrem seus limites. O teatro nunca é a simples ilustração, unívoca, de uma ideia, por mais explícita que seja. O papel está sempre em equilíbrio precário, sempre dividido entre os sentidos, as forças, as energias que se defrontam nele, que o desafiam. Não faço do ator um asno de Buridan[4], incapaz de escolher entre um saco de feno e um pote de água colocados a igual distância dele. O ator pode ir e vir, aceitar a embriaguez da atuação, a rapidez da ação. Porém, se ele vai até a água, não esquece do feno. Interiormente, ele permanece em parte dividido, e como que ausente pela incompatibilidade de suas tentações.

"Como o senhor quer que eu interprete duas coisas ao mesmo tempo?" Perguntava-me, rindo, um ator, na verdade fingindo parecer mais ingênuo do que era.

– Não interprete senão um personagem, respondi.

– Qual?

– A impossibilidade de entregar-se totalmente a um ou a outro.

O ator sem brilho, no auge da ação e do envolvimento com o personagem, administra uma distância, uma economia no dispêndio, algo como uma reserva da qual vai poder escapar caso a tensão se torne mais forte, um meio-termo insustentável. Da mesma maneira, ao se assistir a uma partida de futebol, é possível distinguir, dentre os jogadores que se esfalfam furiosamente, candidamente, com toda sua energia, aqueles

4 Atribuído ao filósofo Jean Buridan (1295-1358), trata-se de um argumento sofístico usado para rebater a doutrina determinista, em defesa da liberdade de indiferença. Segundo Bouridan, a vontade segue necessariamente ao intelecto, porém quando este julga iguais dois bens, a vontade não pode decidir nem por um, nem por outro. Tome-se como exemplo o asno pressionado igualmente pela fome e pela sede. Colocado em igual distância de uma tina d'água e de um monte de feno, o animal começará por beber, ou por comer, ou ainda, pela pressão das necessidades, permanecerá indeciso e morrerá de sede e de fome? (N. da T.).

que, no meio da confusão, conservam uma capacidade de controle sobre si mesmos e de domínio global da situação. Eles não estão menos comprometidos que seus colegas e, como eles, manifestam ruidosamente, de maneira quase dionisíaca, uma alegria sem limites, no momento em que eles mesmos ou sua equipe tenham marcado um gol. Não obstante, na ação eles sabem conservar uma espécie de moderação entre o que fazem, o que poderiam ter feito ou o quanto vão fazer.

RIVIÈRE Essa moderação depende de uma forma de tensão, que deve ser distinguida da energia. Alguns concebem seu personagem como um liberador e um diretor de energia. Pessoalmente, um ator tenso me interessa muito mais do que um ator "energético". A tensão mostra o nó, ela nem o aperta, nem o desfaz. O teatro que amo é um teatro de elucidação, que vem esclarecer as existências, os isolamentos, as comunidades ou as paixões inextricáveis. O que parece paradoxal é que o senhor propõe uma elucidação pela matidez, que procede pelo obscurecimento.

LASSALLE Por obscurecimento seria, talvez, exagerado dizer, ainda que muito frequentemente... Entre o transparente e o obscuro, em todo caso, há o translúcido. Frequentemente faço referência a esta afirmação de Jean Paulhan[5]: "As pessoas beneficiam-se por serem conhecidas; com isso, elas ganham em mistério". Quanto mais me aproximo da transparência, mais descubro que ela não poderia ser completa. Outro véu lá está para ser retirado. E depois outro, e depois outro ainda. A matidez preserva sempre como que uma parte de obscuridade em meio ao luminoso. É qualquer coisa como um substrato, um palimpsesto, a mobilização do pensamento assimilado a partir de um texto, com todas as virtualidades de um texto. Uma das grandes felicidades no teatro é dar acesso à percepção física, sensível, encarnada, de uma reflexão no trabalho, de sentimentos em processo de formação. O ator não escreve o texto, porém o desdobra, o revela, o absorve, o incorpora, o vomita, o murmura, o modera, o interrompe, o violenta, o deforma, o pressiona, o perfura, o acalenta, o profere, o multiplica. E a cada noite, no teatro, no palco, diante daqueles que estão

5 Jean Paulhan (1884-1968): escritor, crítico e editor francês, animador da *Nouvelle Revue Française* (Nova Revista Francesa) (N. da T.).

na plateia, como seus parceiros, esquecido, o ator pode com eles, de alguma forma, extraí-lo de si sem mudar-lhe nenhuma sílaba. Desse modo, a obra recompõe-se à nossa frente, como sob o comando daqueles que, tendo que representá-la, encontram-se também na obrigação apaixonada, muitíssimo intensa, recolhida, concentrada, explosiva, de reinventá-la ao consumi-la.

RIVIÈRE Aquilo que o senhor chama de matidez tem relação com a distinção que faz entre o ator-teatro e o ator-mundo?

LASSALLE O que se experimenta inicialmente, por trás da matidez do desempenho de um ator, é a presença, a aspereza, a densidade, a opacidade do mundo sob o verniz da representação. O teatro sempre tem a ver com o insolúvel, o irredutível de outra realidade. A matidez consiste em preservar, no palco, aquilo que é da ordem do confuso, da indecisão do mundo. Ontem, lembramos aquele ator do qual se buscavam vestígios da infância sem poder encontrá-la. É essa infância que nos liga à origem daquilo que é antes o formulável e o explicável e que nos amarra ao espanto e à aflição de estar no mundo. Mesmo que o ator, no tempo da representação, queira esquecer aquilo que essa infância não é, algo nele continua em contato com essa vida anterior no mundo e que ele continua a testemunhar. A matidez preserva, nesse caso, aquilo que o ator não pode dispensar na "absorção" teatral.

RIVIÈRE Em seguida a essa absorção, obtém-se um produto, um resíduo, nem assimilável e que nem pode ser expulso, de cinzas...

LASSALLE Não necessariamente.

RIVIÈRE ...Então, se não sobra nada, não há mais tema de conversa para o espectador após a representação.

LASSALLE Sim. Mas talvez a propósito de outra coisa, que não é aquilo que você denomina graciosamente de "as cinzas da representação".

Em sentido contrário àquele que nos lembramos, há uma forma que me satisfaz plenamente por seu dispêndio absoluto, ótimo, eufórico, sem desmerecer o restante: são as comédias musicais, tais como as que se pode ver na Broadway. No momento de tais representações, vivo esse espetáculo num nível de plenitude e euforia que me espanta; meu corpo exulta,

tenho o coração e o espírito em festa, arrepio-me no meu assento. No entanto, quando estou na rua, acabou-se. Desenvolvi tal empatia, identifiquei-me de tal modo com os atores no palco que não me resta senão uma vaga lembrança de minha euforia. Se a comédia musical é o delicioso abandono ao teatro, a matidez é sempre a desconfiança no teatro, seu apelo à resistência do espectador.

RIVIÈRE Confrontam-se frequentemente o teatro de puro entretenimento, aquele que não deixaria resíduo, com um teatro de mais alto conteúdo cultural e que seria alheio, até antagonista, a qualquer ideia de entretenimento. Acho que é preciso sempre conservar a ideia de divertimento, e a oposição estaria, então, entre aquele que é "sem consequência" e aquele que a presume. E esta consequência não é, forçosamente, um "excedente" de saber, de consciência, de moral etc. Talvez seria o caso de "menos": menos certezas, menos ilusões... A grandeza da farsa deve ser procurada, creio eu, nessa direção. Um entretenimento sem consequência deixa você igual e imóvel, um entretenimento com consequência cria uma dúvida que muda o ponto de vista. Sua "matidez" é, no fundo, uma maneira de garantir a consequência.

LASSALLE Haveria um dialeto da encenação? Durante muito tempo, ri de fórmulas tais como o famoso "Faça sempre bonitinho!" ou o "Proteste, seja o que for, proteste!" que encenadores como Raymond Rouleau ou Jean Le Poulain utilizam, diz-se, com seus atores. O meu "Permaneça opaco" talvez não seja mais explícito! Na verdade, esta expressão faz parte de um código previamente constituído e não encontra seu sentido senão em quem o domina. É sabido que o ato de encenar passa por uma convenção codificada, mas muitas vezes também aproximativa, desalinhada, descuidada ou, pelo contrário, conservadora, citacional, metafórica, literária, da língua. O teatro aceita tudo. O ator memoriza apenas aquilo que quer. É a razão pela qual deve-se, sem dúvida, ensaiar várias vezes as mesmas coisas, em formulações muito contrastadas, incompatíveis até. Vitez, que além de tudo é poliglota, estaria enganado: de todos os artistas, o encenador é aquele que pior suporta exílio, visto que trabalha propriamente em sua língua. Com ele, a língua é instrumentalizada de todas as maneiras: joga e aposta em

referências culturais, citações literárias, plásticas, musicais, cinematográficas, na história das formas teatrais, na alusão política, no fragmento de análise, na evocação íntima, existencial, enfim, na atualidade. No exterior, mesmo que seu intérprete traduza notavelmente as propostas do encenador, essa cumplicidade da língua, esse cuidado em chegar aos atores, aos alunos, de isolamento a isolamento, de singularidade a singularidade, não pode senão cumprir-se incompletamente.

Contudo – para mim, em todo caso –, a encenação não é senão a circulação, entre o palco e a mesa de supervisão do trabalho, de um discurso alternadamente profuso e interrompido. Ao ator opaco, econômico, ofereço muitas vezes um encenador em erupção, passional, também ele ator, excessivo e saltando frequentemente da plateia para o palco. No palco, se anseio *in fine* ao quase nada, à economia de todos os signos e da atuação, a uma única ameaça ensurdecedora de uma possível implosão, isso se dá muitas vezes por meio de propostas contrastadas, contraditórias, veementes, desesperadas, hilariantes, tão desordenadas e intensas quanto a intensidade de uma paixão amorosa.

RIVIÈRE Indiretamente, chegamos a um dos sentidos de "opaco", ou seja, "morte". Se a matidez produz um resíduo, o ator está excluído dele. O ator desaparece em proveito daquilo que produziu. Não é uma espécie de condenação à morte?

LASSALLE O ator não é o rei da partida de xadrez. Não é ele quem tomba, quem falece, mas sim o personagem.

RIVIÈRE Não. Mas não acontece, de todo modo, uma morte, fictícia é claro, do ator?

LASSALLE Sim, no mesmo papel podem-se explorar, sem dúvida, essas duas possibilidades distintas: a morte real do personagem e a morte fictícia do ator.

RIVIÈRE Na sua *História Natural do Teatro*, Adorno dedica um texto aos aplausos. Ele vê nisso um vestígio de antigo ritual durante o qual os assistentes batiam suas mãos enquanto o sacerdote executava o sacrifício. Os aplausos não são um sinal de gratidão, de prazer? Ou um gesto de saudação e proteção diante da morte?

LASSALLE Sem dúvida as duas coisas, proteção primeiramente, gratidão em seguida. Há muito tempo eu recebia os aplausos

como se fossem uma agressão. Sonhava com um final silencioso, após o qual, com recolhimento e precaução, os espectadores levariam a lembrança da encenação nas suas próprias vidas. Demorei muito tempo para compreender que havia uma necessidade recíproca, tanto na peça quanto na plateia, de compartilhar, graças aos aplausos, uma alegria e uma gratidão. Porém, acima de tudo para possibilitar aos espectadores e, mais ainda, aos atores, um tempo de transição, um filtro de descompressão entre o teatro e a vida, algo como um retorno depois do caminhar, uma travessia invertida na barca de Caronte. O critério da qualidade, da autenticidade de uma representação são os primeiros cumprimentos. Alguns atores estão lá, prontos para saborear, após o primeiro instante da encenação, logo em seguida, esse momento do corpo que não para de fazer reverência, de inclinar-se e levantar-se novamente, esse momento em que a fisionomia sorri mostrando todos os dentes, mãos que se colocam alternadamente sobre o coração e que enviam beijos. Esses atores não parecem ter atuado apenas para esse momento. Eles agradecem infinitamente. Se lhes pedissem, permaneceriam lá, fariam saudações a noite toda, plenamente satisfeitos, afáveis, inalteráveis. Outros atores, os "opacos", esses dos quais chegamos a falar, vêm saudar primeiramente às apalpadelas, como que ausentes, em todo caso mais distantes do que presentes. Durante os primeiros cumprimentos, têm um ar oscilante, indeciso, suspensos entre vida e morte, entre visível e invisível, ainda zonzos, desvanecidos e já conscientes, agora eles mesmos e ainda um outro. Literalmente, eles não sabem mais *onde* estão e nem *quem* são. Esta qualidade de apatia, de desvario, de ausência de si e dos outros não se finge. O que acontece nesse momento é a melhor retribuição pelo que verdadeiramente se interpretou. Depois, um colega, tendo voltado a si talvez de um lugar menos distante que os outros, cria coragem, pega-os pelas mãos, ajuda definitivamente no seu retorno. Restituídos a si mesmos, vagos, exaustos mas felizes, eles podem por sua vez dedicar-se à festa, à alegria do compartilhamento final.

Sétima Conversa

6 de dezembro de 2003

DEPOIS DO FIM. A REVOLTA DOS INTERMITENTES DO ENTRETENIMENTO[1]. SER ATOR: QUEM DECIDE SOBRE ISSO? RITOS DE PASSAGEM. VIDA DE CÃO. O ARTISTA DIPLOMADO. EXIGÊNCIA E NOTORIEDADE. UMA CASA DO TEATRO. ESCOLA DE ARTE, ESCOLA DE VIDA. UMA ARTE LUXUOSA. UM SERVIÇO PÚBLICO.

JEAN-LOUP RIVIÈRE Em nossa primeira conversa, falamos do término do ensino. Para finalizar, poderíamos falar sobre o *depois do fim*. Toda pedagogia supõe uma finalidade, um pensamento com relação ao fim. No entanto, pode existir um pensamento para *depois do fim*?

JACQUES LASSALLE Isso pode se constituir num fio de Ariadne para esta manhã. Em nossas seis primeiras conversas, evocamos uma escola na qual o "depois" não se tornaria fonte de preocupação, mas que igualmente não deixaria de estar no seu horizonte. Estas conversas aconteceram antes do verão. Estamos no final do outono. Esta última conversa pode deixar de levar em consideração a volta a um dos acontecimentos muito importantes deste último verão, que foi a revolta dos intermitentes, os quais questionaram, e talvez ainda o façam por

1 O denominado "intermitente do entretenimento" é a pessoa que trabalha de forma intermitente – alternando períodos de trabalho com períodos de desemprego – para empresas da área de entretenimento (teatro, cinema, televisão e outros tipos de espetáculo). Na França, os intermitentes são assalariados que trabalham sob contrato de duração determinada e têm direitos a uma indenização nos períodos de desemprego. Eles não são considerados profissionais liberais, contrariamente à prática exercida em muitos outros países pelo mundo (N. da T.).

muito tempo, o futuro do atual teatro de nosso país? Não creio nisso. É claro que nossas conversas devem abordar esse assunto, mas apenas na medida em que a situação dos intermitentes estiver relacionada à formação ou à não formação dos atores. E a questão que poderia ser colocada é: uma superabundância de formações não conduziria a um grave excedente de candidatos a integrantes dos grupos de intermitentes?

Apesar disso, antes de retornar ao assunto, sem dúvida é necessário acrescentar três pré-requisitos a essa questão.

1. Se na febre do verão a tentação da mistura pareceu conduzir a esse movimento, é preciso ter em mente que o problema dos intermitentes é contemporâneo, porém distinto da crise da educação nacional, do problema dos auxílios públicos, da degradação dos organismos de saúde pública (e não somente diante do excesso de calor no verão), dos salários do funcionalismo público e dos perigos do cereal transgênico. Acontece, muitas vezes, o seguinte: o mundo do entretenimento é obrigado, até certo ponto, a uma espécie de provocação para colocar em discussão vários temas para os sindicatos, associações e partidos, com o objetivo de denunciar o escândalo de uma política inconsistente. Saibamos manter as coisas nas suas devidas dimensões.

2. O regime do seguro-desemprego dos intermitentes do entretenimento foi uma conquista social importante dos anos de 1960, provavelmente sem equivalente na Europa. É ponto pacífico. Vamos tomar cuidado para não perder de vista o essencial. O que é preciso continuar a recusar na reforma é o destino dos artistas que trabalham pouco e que se arriscam, com a redução dos períodos "trabalháveis", a perder muito rápido o direito de beneficiar-se desse regime. Segundo os últimos recenseamentos, a França possui 107 mil intermitentes. O número mais que dobrou em dez anos, o que explica o aumento dos déficits. Destas 107 mil pessoas, 13 mil são artistas dramáticos e dançarinos, 40 mil são músicos, cantores, artistas de variedades, técnicos de palco. Os outros são essencialmente dos quadros técnicos ou empregados administrativos das empresas audiovisuais. Representam quase 50% do número total de intermitentes. É preciso então começar por uma diferenciação, no interior do regime, das atividades e das condições de cada componente. Dessa maneira é que se poderiam reconsiderar, para os intermitentes do entretenimento, os critérios de manutenção dos mais vulneráveis, seja por razões de origem de trabalho, ausência de notoriedade ou tipos de espetáculos e atividades.

3. Mesmo revisando amplamente para baixo os critérios de manutenção e até argumentando de forma muito substancial o número de horas a serem consideradas para os protestantes artísticos da escola (a Anrat[2], sua associação, fala em 167 horas contra as 507 exigíveis), é possível temer que todos os alunos que estejam saindo de escolas dramáticas públicas e privadas ainda não possam beneficiar-se ou continuar a beneficiar-se do regime reformado. É que, depois do término de sua escolaridade, algumas vezes até durante a mesma, os alunos reivindicam um estatuto inteiramente distinto daquele de ator profissional.

Os jovens atores têm, muitas vezes, dificuldade em aceitar essas verdades. Penso, nesse caso, em duas alunas da escola de Limoges que participaram de um estágio dedicado a *Ouvrez* (Abram), de Nathalie Sarraute, aquele do qual falei anteriormente. Em setembro, elas recusaram participar de uma apresentação pública do exercício programado pelo Festival das Francofonias de Limoges sob o pretexto de serem, a partir daquele momento, profissionais e de estarem solidárias com seus colegas grevistas. Sua deserção de última hora arrastou, consequentemente, o grupo inteiro. Como não nos questionarmos sobre semelhante reivindicação de estatuto? As instituições indicadas aceitam justificá-la? Como é possível avaliar os respectivos critérios? De que maneira outro ensino, que não o artístico, aceitaria ser desobrigado de qualquer supervisão de aptidão do ensino? Isso é tanto não respeitar a própria dignidade dos artistas quanto não exigir, em seu nome, uma espécie de reconhecimento que não seja apenas de ordem tautológica: "Eu sou artista: isso basta. Não preciso dar nenhuma prova disso".

Um exemplo recente me vem à mente. No outono de 2001, Claude Stratz, novo diretor do Conservatório de Paris, decidiu

2 Associação Nacional de Pesquisa e de Ação Teatrais, da qual Jacques Lassalle é presidente.

continuar a integração, preparada por seu antecessor Marcel Bozonnet, da Unidade Itinerante de Formação para a Encenação, na qual Josyanne Horville tinha iniciado e experimentado seu funcionamento no seio do Jovem Teatro Nacional (JTN). Pediram-me para participar do júri com o objetivo de assegurar, em Paris, o primeiro estágio francês da instituição, sem cuja seleção Fomenko não garantiria o estágio estrangeiro em Moscou. Uns cinquenta candidatos inscreveram-se no primeiro ano. Condições: ter entre 25 e 35 anos; confirmar a realização de uma encenação que tivesse recebido apoio público ou a realização de duas apresentações públicas feitas profissionalmente. Seis candidatos passaram nas três etapas do concurso. O problema não é avaliar a pertinência das seleções, nem mesmo a necessidade de uma formação. Observemos simplesmente que ela começa a generalizar-se na França, após ter sido ignorada por muito tempo, diferentemente do que existia há muito tempo na Rússia, nos países escandinavos e na Europa central. Talvez se pudesse conservar aqui, mais ou menos, o critério de vínculo profissional lá adotado: ter participado depois da escola – ou até durante a mesma – de vários espetáculos públicos, nem que tenha sido no quadro do JTN. É sempre delicado, em matéria artística, fixar critérios, habilitações, avaliações, verificações de comprovação. Mas, ao mesmo tempo, a tolerância demagógica, o abandono à pseudorregulação do mercado têm sempre favorecido a ascensão de mediocridades e injustiças.

RIVIÈRE É uma questão tanto mais difícil porque não há comparação possível: a competência do artesão ou do operário é certificada, a competência do professor ou do médico é supervisionada etc. O problema que se coloca é, então, o seguinte: quem decide que alguém pode ser ator?

LASSALLE A questão não se coloca para um músico, um dançarino. Vejo uma explicação para o fato de ela parecer colocar-se apenas para os atores: é que nós não estamos somente na perspectiva de uma única formação de teatro. Hoje em dia, o mais importante empregador de atores está na área cinematográfica e audiovisual.

O teatro conduz sempre, mais ou menos, à aceitação de certa dissolução de si mesmo no personagem diante do público.

Frente às câmeras, ao contrário, ficamos sozinhos, seja qual for o personagem. Era a tese de um Jean Gabin, de um Lino Ventura, de um Alain Delon. O teatro necessita atores-intérpretes; o cinema precisa de atores. As categorias não estão sempre tão separadas. O exemplo de alguns atores franceses, bem como a "mistura generalizada" dos atores anglo-saxões ou escandinavos, demonstra-o bastante. Contudo, a distinção entre aqueles que representam um personagem e aqueles que não representam senão a si mesmos de forma penosa, tanto quanto a mania dos *reality-shows*, agrava a discussão. O cidadão e a cidadã médios têm todas as condições de se transformar, sem a mínima preparação, nas estrelas do dia ou do trimestre. Acontece até de essa chance perpetuar-se, de o estreante da véspera ser a celebridade do dia seguinte. Nessas condições, para que se formar? No mínimo, a frequência a uma escola se tornaria uma desvantagem. É, aliás, aqui e acolá, o discurso que se ouve: "Eu não frequento uma escola, graças a Deus; sabe-se lá aonde isso pode levar, a escola. Na maior parte dos casos ela leva ao nivelamento e ao desemprego". Semelhante discurso, ligado algumas vezes, com a mais evidente má fé, a cineastas tais como Bresson, Rouquier, Dumont, os irmãos Dardenne ou Philibert (mas estes não têm necessidade senão de "modelos", que não saberiam representar nada além de um único personagem, aquele que representam na vida), destrói de maneira insidiosa a ideia de uma arte do ator e de seu possível ensino. É preciso fugir o mais rápido possível de semelhante equívoco. O teatro exige de seus atores o domínio do tempo, do espaço, do corpo, da voz, a compreensão de um texto, a construção a partir do personagem de um outro além de si próprio. Não há maior urgência do que insuflar naqueles que se destinam ao teatro o orgulho pela sua formação, o prazer de sua mestria, a riqueza infinita de sua contribuição.

RIVIÈRE As coisas seriam muito mais simples se a organização do teatro público agisse para que não houvessem senão trupes de teatro. Seria ator profissional quem fosse recrutado pelo diretor de uma trupe. Se não houver trupes, e é este o caso atualmente na França, quem decide?

Outra coisa me espanta: na conclusão de qualquer formação, entenda-se neste caso a artística, há sempre um momento de

passagem, uma espécie de cerimônia que adquire valor iniciático. No teatro, não. O trabalho nos dias passados no conservatório constituem um rito de passagem extremamente modesto. O Jovem Teatro Nacional assemelha-se a um momento iniciático estendido no tempo, porém sem que nele se inclua a declaração: "Você é um ator profissional".

LASSALLE O senhor está pensando na ordenação dos cavaleiros medievais, na alternativa dos toureiros...

RIVIÈRE Isso é necessário para o ator? Isso pode acontecer? Tenho a impressão que não. No entanto, se fosse preciso tal momento, qual seria ele?

LASSALLE Poder-se-ia pensar, com efeito, como rito de passagem, na entrada em uma trupe. Todavia, a trupe não é necessariamente a melhor solução. Nos países do norte e do leste europeu, por exemplo, era impossível fazer-se teatro fora das trupes certificadas. Ingressava-se nessas trupes em função de sua ordem de saída da escola. Ora, em todos esses países, posso atestá-lo, os teatros estão repletos de pessoas que não representam. Assim sendo, os atores que são colocados à disposição das trupes têm uma segurança econômica aparente, mas frequentemente tornam-se depressivos, desencantados, escondidos no lugar mais profundo do armário. A trupe oferece grande facilidade administrativa. Permite os organogramas, estabiliza os poderes e as administrações, porém não oferece senão uma resposta artística de curta duração. Meierhold dizia: "Um verdadeiro teatro coletivo dura tanto quanto a vida de um cão".

RIVIÈRE Podem-se conhecer diversas vidas...

LASSALLE De cão?

RIVIÈRE ... Pertencer a canis diferentes.

LASSALLE Sim, mas sem nos esquecermos que, a partir do instante em que um desses canis puder se reconsiderar, pretender desejar-se como definitivo (a Comèdie Française, por exemplo), ele pode se tornar funesto. Voltando à questão da ordenação, do reconhecimento conferido por seus pares, os exames de conclusão do conservatório por muito tempo pareceram (até o início dos anos de 1970) não mudar. Eles ainda têm seus saudosistas, até seus militantes. Algumas vezes, eram dadas recompensas aos atores e atrizes promissores, surpreendentes. Às vezes, tais recompensas não eram senão o sancionamento

de um consenso, uma imagem do teatro então dominante. Eis a razão pela qual muitos dos primeiros premiados conheceram rapidamente a desafeição, o esquecimento do público e da profissão. Esses atores coincidiam muito com o ensinamento que tinham recebido. Não sobreviveram a ele. Sob outro ponto de vista, é verdade que uma parte essencial do teatro contemporâneo origina-se do não profissionalismo ou da universidade, por tão longo tempo, por sinal, que a universidade não se colocou a tarefa de primeiramente formar atores. Alguns grandes destinos de atores, autores, encenadores, cenógrafos, partiram, nos últimos decênios, de fora do teatro, de sua extraterritorialidade. Como pretender, depois disso, padronizar as formações teatrais?

Diante da confusão a que chegamos, é preciso, entretanto, recomeçar a manter um discurso sincero com os jovens atores, insistir na necessidade de uma formação e na paciência que ela implica. Essa paciência é difícil de ser imaginada hoje em dia. Nem sempre foi assim. Sou de uma geração em que se dizia, com prazer: "Eu reservo o meu melhor para o teatro. Se for preciso, viverei de outra coisa". Trabalhávamos no mercado à noite, vestiamo-nos de Papai Noel nos grandes magazines (ó Jean Eustache[3]!), nos virávamos como camelôs, como guardas durante a noite, como telefonistas, arranjávamos bicos em inúmeras profissões. Mesmo que isso não permitisse ganhar a vida, o teatro continuava sendo essencial. Algumas vezes resistíamos desse modo por toda a vida; às vezes desistíamos. Contudo, o teatro representava, nunca deixou de representar, a melhor parte de nossa vida.

RIVIÈRE Para voltar à trupe, isso resolveria efetivamente o problema, mas de um modo cruel. Penso no surgimento da primeira grande trupe na França, a Troupe Ordinaire des Comédiens du Roi (Trupe Ordinária dos Atores do Rei). O aviso régio do rei Luís XIV que constituiu a trupe é uma declaração terrível. O rei não somente decidiu formar uma trupe que seria

3 Referência ao filme *Le Père Noël a les yeux bleus* (Papai Noel Tem Olhos Azuis), de 1966, do cineasta francês Jean Eustache (1938-1981), que se identificou com os conceitos da Nouvelle Vague francesa. Em sua obra, frequentemente autobiográfica, destaca-se *La Maman et la putain* (A Mãe e a Prostituta), de 1973, com Jean-Pierre Léaud. Jean Eustache suicidou-se em novembro de 1981 (N. da T.).

sua, como também informava aos atores que aqueles se recusassem a ingressar na trupe não teriam mais o direito de representar onde quer que fosse. Ou seja: ou vocês fazem parte da trupe ou não existirão mais como atores.

LASSALLE Atualmente, é possível que isso aconteça no meio de uma trupe em que governe um rei. Ele ainda reivindica a democracia, porém sua vontade é exercida sem compartilhamento. Trótski, Mao passaram por isso. "Se você não está comigo, está contra mim."

RIVIÈRE Retornamos à contradição que já tínhamos enfatizado. O que nos interessa em um artista é a sua não conformidade. Ora, é impossível existir um certificado de não conformidade. Como agir? Um primeiro gesto parece indispensável, o senhor dizia há pouco: diferenciar o regime que enquadra a vida dos artistas de teatro daquele que organiza a vida dos técnicos. A excelência de um técnico é objetivável. A não conformidade de um artista não o é. Ela é reconhecível dificilmente e foge a qualquer sanção, salvo à do público. Mas acontece que, se não há mais diploma, exame ou título, o que haverá então?

LASSALLE Talvez a exigência individual. Encontrei atores que, diante das magníficas propostas da peça e do personagem, falavam-me do seu espanto, de sua gratidão, mas também da sua sensação de ainda não ter uma dimensão disso tudo.

Acontecia-lhes também de suplicar o risco de um papel inadequado, isto é, de um papel que em nada combinava com sua aparência física, com seus antecedentes artísticos. A inadequação ameaça, na verdade, "a imagem para os outros" que o ator interiorizou de si mesmo, pouco a pouco. Ele também continua a se condicionar muito pelos julgamentos jornalísticos. Isso não obsta que, no seu futuro de ator, cresça muito mais do que progrediu como aluno, pois frente a uma perturbação e um risco a correr dá-se igualmente a oportunidade para uma abertura, para uma ampliação decisiva de registro.

De minha parte, quer esse dilema proceda de uma dúvida sobre si mesmo ou quanto ao risco de um papel inadequado, cada vez que a preocupação com o papel parece ser mais forte que o desejo de interpretá-lo, não tento fazer o ator voltar atrás em sua decisão. Um ator deve ser habitado pelo desejo de ultrapassar os seus limites, mas também pela lucidez

de conhecê-los. Cabe à escola prepará-lo para essa dupla vigilância. Não há lei nem preceito que valha para todos numa arte tão fortemente individualizada. Não devemos esquecer que formamos atores para práticas muito diferenciadas, muitas vezes incompatíveis, que começam no palco. O que dizer, então, de outros suportes como o microfone, a tela, a rua? O jovem ator deve aprender muito cedo a saber o que ele não quer, a merecer aquilo que escolheu.

A situação se agrava pelo fato de que os próprios interesses começam a ser reconhecidos como mercadorias. "Não somos nada além de produtos efêmeros; quando o produto no qual nos tornamos vende bem, aproveitamos a oportunidade". Quando o artista não se percebe mais como uma inquietude, como uma "dificuldade de ser", mas sim como o eufórico administrador de sua imagem, ele está perdido para o teatro. Muitos jovens esperam que a escola simplesmente lhes acelere o acesso à notoriedade. Isso vale até, a partir de agora, para aqueles que seguiram ou continuam a seguir outros estudos.

Desse ponto de vista, a formação universitária alimenta cada vez mais os equívocos da prática teatral. Eu seria a última pessoa que gostaria de esconder o que devo ao ensino universitário do teatro. Porém, no meu caso, nossos mestres não se dirigiam a nós como a atores potenciais, mesmo que já tivéssemos tido uma formação de ator. Eles nos formavam em história e estética do teatro, em análise de textos, em representação. Hoje em dia, os institutos de estudos teatrais, somando-se às escolas públicas e privadas, não excluem a possibilidade de formar também atores. Dessa forma, encorajam os estudantes a uma certa esquizofrenia, como revelam os exames de ingresso no Conservatório Nacional e em Estrasburgo, por exemplo: "Estudo Aristóteles, trabalho na *Boeing Boeing*[4]".

Há equívocos mais profundos que se mantêm na identidade dos atores. O compromisso sociológico do ator mudou muito. Nos anos de 1960, o bacharelado ainda não era norma, uma simples licença fazia de você um "intelectual". Atualmente, muitas vezes vê-se no teatro um amontoado impressionante de

4 Comédia da Broadway vencedora de prêmios Tony em 2008. Com o mesmo título, há ainda a comédia para o cinema, de 1965, estrelada por Tony Curtis e Jerry Lewis, com direção de John Rich (N. da T.).

diplomas. Na mesma pessoa surge uma dualidade entre o nível de formação e as aspirações artísticas. Cada vez mais frequentemente, encontro alunos atores diplomados pela HEC (École des Hautes Études Commerciales – Escolas de Altos Estudos Comerciais), doutores em Direito, em Letras, normalistas, e eu sou atingido pelo desnível surpreendente que existe entre sua formação teórica e sua escolha como ator.

Cada um parece estar envolvido na sua bolha. Cada um ostenta os seus trunfos, interpreta uma "persô" (redução de personagem) qualquer, como se diz na ENA (École National d'Administration – Escola Nacional de Administração). Parecem ignorar as dificuldades e as tentativas do vizinho. A crise que está prestes a castigar a sociedade francesa poderia ser chamada de "a crise do não partilhamento"; da não comunhão de bens, da mesma forma que o não partilhamento dos direitos sociais, dos conhecimentos, das lutas e sonhos. Vivemos a injustiça permanente de uma má distribuição. O teatro está, neste caso, a cada dia um pouco mais implicado. Como conciliar ainda, na vida de ator, a humildade de artesão e a leveza de um saltimbanco, a lucidez do cidadão e a exigência do artista?

RIVIÈRE A violência das ações, das reações, dos acontecimentos em torno da questão dos intermitentes do espetáculo vem dessa contradição. O problema é particular, mas ao mesmo tempo é um problema de política geral da cultura. E toda e qualquer medida que não articule as duas dimensões estará certamente fadada ao fracasso. O problema também é o de que um tempo presumivelmente improdutivo deve ser legitimamente remunerado. De que maneira? Para quem? Talvez fosse preciso mergulhar novamente nos debates com relação às folgas pagas...

LASSALLE Mesmo assim, é preciso lembrar que no teatro privado não se paga o tempo "improdutivo" dos ensaios. No teatro público, os ensaios são pagos integralmente; muitas vezes duram mais que o tempo normal das apresentações. No entanto, o senhor levantou duas questões muito importantes. A primeira: quem paga? A segunda diz respeito ao paradoxo da remuneração dos intermitentes. Estes dizem: "Não somos intermitentes pelo fato de termos parado de trabalhar. Simplesmente, há períodos em que somos considerados como alguém que trabalha e temos direito a um salário, e há outros períodos em

que somos considerados como não trabalhadores, e nesse caso temos direito a um auxílio-desemprego". Eles não estão errados. O trabalho do artista excede de forma peculiar o período de emprego concernente, a vida de um artista não é senão uma longa experimentação, o longo aprendizado nunca terminado de um saber e de um amadurecimento. Eles apresentam também outra questão, corolário da precedente. "Não estamos atuando no momento, mas queremos continuar a trabalhar, a nos exercitar. Onde? Como? Sozinhos, em nossa casa?" Há locais públicos de encontro e de trabalho? Essa não é senão, novamente, no caso em tela, a questão da criação (enfim!) de uma Casa do Teatro, que seja dotada de meios muito mais importantes do que o atual Centro Nacional do Teatro, que coloca à disposição dos atores bibliotecas, videotecas, salas de trabalho, de iniciação em outras disciplinas, de intercâmbios com países estrangeiros, e em primeiro lugar os europeus...

Voltando à reforma de junho do regime dos intermitentes, o que é escandaloso, com relação aos seus criadores, é terem mordiscado algumas horas de trabalho suplementar para somar às horas que dificilmente chegam a 507 em doze meses, quanto mais em dez meses. Num primeiro momento, essa manobra não abrange um grande número, mas no cômputo final ela coloca em perigo muita gente e mostra, além disso, um grande desprezo pelos intermitentes, um grande desejo de acabar com eles.

RIVIÈRE E além disso não resolve o problema da utilização, quase ilícita, desse regime por pessoas que não deveriam enquadrar-se nele.

LASSALLE Paradoxalmente, esse problema permanece muito menos denunciado. A CGT (Confédération Générale du Travail – Confederação Geral do Trabalho), por exemplo, toca muito de leve as grandes empresas de produção audiovisual, porque elas se configuram como grandes centros de empregos.

RIVIÈRE O que o senhor disse sobre uma Casa do Teatro parece-me fundamental. É um escândalo que uma instituição semelhante, dotada de meios importantes, não exista[5]. Ela diz

5 Sobre esse assunto, ver, particularmente, Béatrice Picon-Vallin e Jean-Loup Rivière, L'Enseignement des restes, *Cahiers de la Comédie-Française*, n. 30, 1999.

respeito, simultaneamente, ao ator em formação e ao ator desocupado.

LASSALLE Este poderia ser um lugar de reciclagem, trocas, de novos encontros para novas práticas, embora nosso teatro seja profundamente tribal. Pertencer a um grupo ainda é, em certa medida, viver enclausurado, sem contato com o mundo exterior.

RIVIÈRE Quem quer que possua uma ideia política de envergadura sobre a prática da arte teatral em nossas sociedades ocidentais não pode deixar de instaurar uma Casa do Teatro.

LASSALLE Uma casa, sim. No teatro tudo começa ali... "Você quer fazer cinema?" Perguntava Jouvet a seu aluno. "Ache uma cadeira." Mas "você quer fazer teatro? Encontre um lugar", garantia Jean-Marie Serreau a um jovem questionador. A criação de uma Casa não resolveria tudo. Porém, longe de qualquer espírito comunitário, que ameaça tanto a arte como outras áreas, semelhante lugar permitiria às pessoas reconhecer-se, identificar-se. Atualmente, todo mundo parece perdido em uma espécie de terra de ninguém. Uma Casa do Teatro daria um princípio de resposta à questão do intervalo na vida de um artista entre dois papéis, dois espetáculos. Isso não leva em consideração o trabalho individual ou uma curiosidade singular, o prazer – o qual espero que jamais seja esquecido pelos atores – de ler, de sonhar com as obras, imagens, temas, de sonhar com os personagens, com os textos. Contudo, isso também permitiria experimentar, informar-se, elaborar projetos em conjunto. É inconcebível que nosso país não esteja equipado com isso. Obviamente, isso colocaria igualmente a questão do centralismo à francesa, da hegemonia parisiense. Todavia, é preciso começar, com certeza, e Paris poderia dar o exemplo.

RIVIÈRE Após alguns decênios, os "grandes trabalhos" referiram-se a todos os domínios artísticos, exceto ao teatro.

LASSALLE É melancólico ver o quanto o teatro se dissolve na opinião pública, no parlamento, nos meios de comunicação, em particular na imprensa escrita na qual não aparece mais senão eventualmente e em que é "personalizado" em excesso. A crítica fragmenta-se em benefício de vagas reportagens de pré-estreia. O que conta é o que foi dito antes. Quem ainda se

incomoda, nas mídias, com a qualidade intrínseca de um espetáculo, com sua exigência, sua ambição, seu poder de influência?

RIVIÈRE Sim, o senhor sabe que se poderia estender a isso a afirmação, da qual esqueci o autor: "Mais outra peça que não fará ninguém rir, exceto o público": "Mais uma arte, o teatro, que não interessa a ninguém, exceto ao público". É um fenômeno que os sociólogos deveriam estudar, o teatro dissolve-se na ideologia, embora o fato social do teatro seja considerável. É uma estranha contradição...

LASSALLE De fato. Vou muito ao teatro, e é raro que não seja em meio a muita gente. E não somente ao teatro continuação da televisão, mas também ao teatro "que vale a pena". Com certeza, isso é um sinal de que existe demanda. O espectador tem a intuição de que uma das oportunidades que se lhe apresentam para escapar ao nivelamento, à desinformação, à lavagem cerebral, é compartilhar com os outros, numa proximidade física e intelectual, um questionamento sobre o mundo e sobre si mesmo. Azar dos produtores, das avaliações estatísticas de audiência, da tirania do Ibope! Nós sabemos muito bem que o teatro não pode morrer. É o menor denominador comum de uma sociedade. Qualquer coletividade começou sempre por se colocar à prova na representação de seus mitos e seus valores, suas proibições e suas aspirações. Desse ponto de vista, não se deve ceder passo ao catastrofismo.

Porém, diante dessa enorme reserva de público, ainda não subjugado às imposições do mercado, é justo continuar a querer escolas verdadeiras, que não seriam a soma superficial de instituições efêmeras e díspares. Quando examino os currículos dos jovens atores, os mesmos se estendem, na maioria das vezes, a mais de dez anos; vejo uma *master class* aqui, um pequeno estágio acolá, um amontoado de referências. Será possível encarar-se isso como um saber efetivo? Creio que não. Como construir uma escola que não seja entregue, no ecletismo e no fortuito, à impaciência aterrorizada de representar, uma escola que seja, muito pelo contrário, uma propedêutica simultânea da arte e da vida? Seus professores, cuja primeira razão de viver seria ter que transmitir não as tradições duvidosas e evasivas, mas algo a partir de sua própria busca, fabricariam o

futuro, inclusive sem o saber, na qualidade de quem os convidaria a viver o presente. Sua escola poderia ter como lema: "Eu vivo tão intensamente, tão harmoniosamente o meu presente que não tenho que me preocupar com o futuro". Porém, não se trataria de um discurso luxuoso, elitista, afinal insuportável para todos aqueles que atualmente vivem em condições de ininterrupta precariedade?

RIVIÈRE A arte é sempre luxuosa, e a ideia, após mais de um século, é que ela seja um luxo "acessível a todos", como dizia Stanislávski.

LASSALLE Muitas coisas foram feitas num passado recente para que se torne acessível a todos. O Estado deu o exemplo: regiões, coletividades locais tomam posição, sem segundas intenções eleitoreiras, clientelísticas ou mercantis. De Vitry a Estrasburgo, mesmo no conservatório, tive alunos provenientes de áreas muito desfavorecidas. Graças a um sistema de bolsas, eles puderam se inscrever e continuar seus estudos. No entanto, por quanto tempo ainda continuará esse empenho em favor da democratização da cultura, do acesso de todos às práticas artísticas?

RIVIÈRE O reconhecimento do aspecto luxuoso de qualquer arte é indispensável e deve ser cuidadosamente pensado e afirmado numa perspectiva democrática. No conflito a propósito dos intermitentes, um argumento consternou-me. "Você deve observar bem que servimos para alguma coisa, visto que, se não estivéssemos lá, as cafeterias de Avignon estariam em crise." A arte foi justificada pela existência do mercado! Tanto melhor se houver um benefício econômico para o exercício da arte, mas ele não se baseia apenas nesse aspecto. Essa foi uma das contradições mais terríveis que houve nesse conflito. "Você deve observar bem que servimos para alguma coisa." É uma negação da arte.

LASSALLE Isso é utilizado frequentemente como justificativa pela classe política, ou seja, a cultura como subterfúgio para o investimento produtivo.

RIVIÈRE Se a questão for colocada dessa forma, uma catástrofe artística está a caminho.

LASSALLE Ouvi recentemente no rádio um "contribuinte" dizendo que se incomodava com o quanto iria custar "a operação"

Lille 2004, designada como a capital europeia da cultura. O eleito, que assim se apostrofava, apressou-se a afirmar que a operação já estava totalmente financiada e que iria trazer muito dinheiro à cidade de Lille. A arte, a cultura, claro que são boas, mas com a condição de que tragam um retorno ou, pelo menos, que se autofinanciem. Será que o economista poderia ter ultrapassado o limite? Mesmo que os criadores sempre tenham levado isso em consideração no passado, muito pelo contrário, mas não menos do que hoje em dia, a adesão aos argumentos de uma mercantilização prioritária e hegemônica é inaceitável. O teatro público não tem que se deixar beneficiar pelos reflexos do teatro privado. Quando jovens diretores de teatros nacionais reivindicam, em primeiro lugar, as questões de mercado e de amortização, e quando não mais consideram a dimensão histórica, visionária, emancipada de sua missão; quando esquecem suas obrigações perante as expectativas e necessidades da cidade, tudo isso é entristecedor e significativo de uma terrível involução.

Não há teatro de arte que não reflita conjuntamente no desejo e na impossibilidade de dirigir-se a todos. A cidade ateniense inteiramente reunida em torno de seus concursos de teatro é uma lenda, porém é uma lenda fundadora de uma utopia. A arte é criada por aqueles que, por muito tempo, talvez sempre, não terão acesso a ela. A arte coloca no centro do palco aqueles que ainda não teriam condições de estar na plateia. A arte é criada, do mesmo modo, contra o poder daqueles que pretenderiam domesticá-la, censurá-la ou confiscá-la em proveito próprio.

RIVIÈRE O gasto improdutivo é, no senso comum, um fato acontecido no sistema monárquico, e, assim sendo, parece incompatível com o sistema republicano, que tem razão ao recusá-lo. No seu sistema de representações e pela harmonia de seu funcionamento, ele deve afastar-se de certo tipo de gasto improdutivo.

LASSALLE Nem sempre foi assim. O pensamento republicano, digamos os esquerdistas, conceberam essa ideia muito cedo e posicionam-se contrariamente a essa análise.

RIVIÈRE Sim, mas não sem dificuldades, contradições, evasivas e, de qualquer modo, muito pouco atualmente.

LASSALLE O senhor tem razão. Hoje em dia, toda a classe política, exceto os de ultraextrema esquerda, parece resignar-se, em matéria de arte e cultura, com um compromisso de natureza tecnocrática e liberal. Não obstante, as conquistas anteriores não são senão lembranças. Muitos, na França pelo menos, valorizam isso para que uma espécie de livre acesso à educação, ao saber, às obras de arte, aos ensinamentos e às práticas artísticas seja também um direito, dispendioso, luxuoso talvez, mas inalienável.

RIVIÈRE Formar um ator, convidá-lo a exercer sua profissão é arrastá-lo a um mundo que não o reconhece como peça essencial nas despesas luxuosas. "Você entrará num lugar em que não será reconhecido por aquilo que você essencialmente é, um dos atores na despesa luxuosa. Portanto, será preciso que você se legitime sob outros aspectos."

LASSALLE Isso remete à duplicidade ordinária da análise politizada. Empregos devem ser criados, mesmo que sejam fictícios, os pré-empregos. "Vou subvencionar uma formação e, quando você estiver formado, eu lhe direi: não tenho mais trabalho para você." É um fator de angústia inacreditável.

RIVIÈRE É uma das explicações para o caráter muitas vezes irracional ou inapropriado das lutas dos intermitentes, e particularmente para o cancelamento de festivais.

LASSALLE E não importa de qual festival se trata. Os festivais puramente mercantis, no conjunto, não tiveram problemas.

RIVIÈRE É o festival "público" e "luxuoso" que eles quiseram ver naufragar...

LASSALLE Avignon, que se dizia "in". Isso não foi por acaso. Uma minoria quis produzir um exemplo, criar o irremediável, fixar um ponto de não retorno. Aqueles que os seguiram têm a desculpa da aflição, da ausência de perspectivas, da urgência, talvez também o calor do verão provençal, as ilusões líricas de uma greve geral, uma revolução antiglobalização. Esperamos que possam, todavia, não ter assinado a sentença de morte do Festival de Avignon e, de um só golpe, não tenham comprometido, daqui para a frente, o futuro dos palcos, das escolas que ainda reivindicam um teatro de arte, nacional, popular, ou seja, elitista, luxuoso, para todos; em suma, o futuro de uma prática de criação e transmissão que ainda se inscreve numa missão de serviço público.

Parte II

DEPOIS

Jacques Lassalle